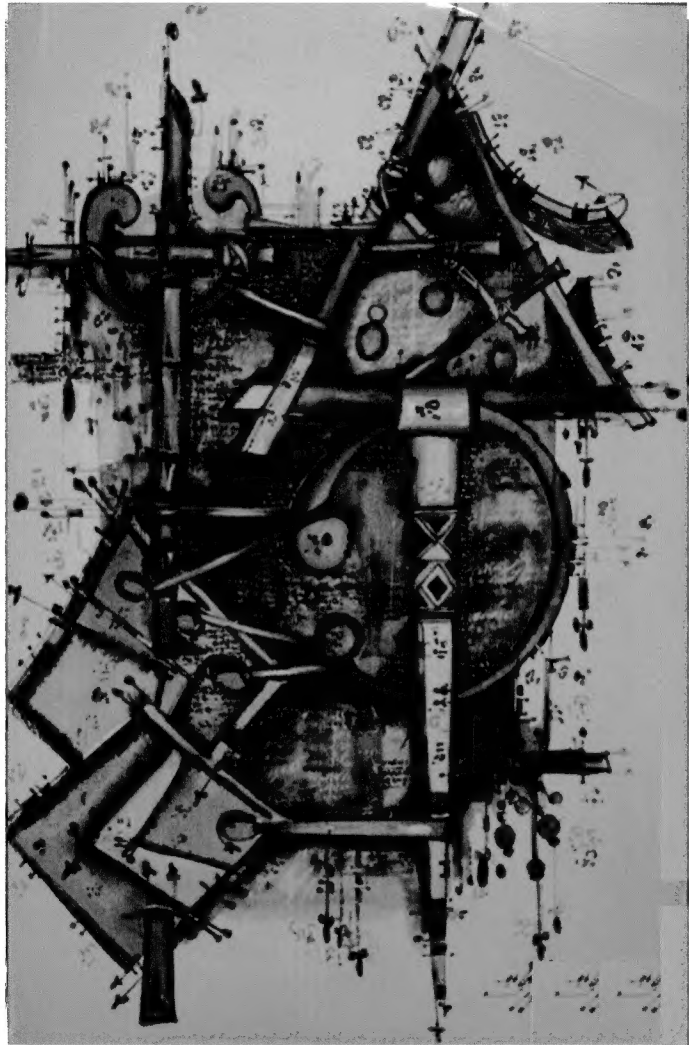


العدد التاسع واللاثون بعد المائة

عقار

مجلة ثقافية شهرية







شكراً جلالة الملك وأصدق التهانج للثقافة الوطنية والعنفنف

الأسر
السامي الذي أصدره جلالة الملك عبد الله الثاني بإنشاء صندوق لدعم الحركة الثقافية في الأردن بموازنة مقدارها عشرة ملايين دينار وإنشاء دائرة الملك عبد الله الثاني للثقافة والفنون، والذين أعلنهما جلالتهم خلال لقائه نخبة من المثقفين يوم الاثنين الموافق الثالث والعشرين من كانون الثاني الحالي، مبادرة كريمة ليست مقطوعة عن سياقها التاريخي لهاشيمين في إيلاء الثقافة والمثقفين جل اهتمامهم ورعايتهم وحنوهم، فلقد اعتاد شعب هذا الوطن الجميل وعلى امتداد تأسيسه قبل أكثر من ثمانية عقود من الزمن على مواقف مقرونة بالفعل للتهوض بتراننا الثقافي والعرفي، وتجدير حضوره، والانطلاق بمنجزات مبدعيه المعاصرين إلى آفاق عربية وعالمية رحيبة، تعريفاً بقيمته وتأثيره الكبيرين على الحضارات الإنسانية التي نهلت من مضامينه في مختلف الأجناس الأدبية والاجتماعية والفكرية والعلمية بصورة عكست صورة مشرقة لأمتنا العربية منذ قرون خلت. فلقد كان رهان الهاشيمين على هذا الخزون باعتباره يمثل هوية الأمة، ومشروعية صدارتها وأحقية انتسابها المؤثر في مختلف المراحل التاريخية بين حضارات الأمم المختلفة - هذا الرهان - يؤكد بلا شك القدرة الخلاقة للهاشيمين على استشراف المستقبل بعقلية عبقريّة فذة أدركت أن نهضة الأمم وتقدمها لا بد وأن تنطلق من قاعدة علمية وعرفية إن هي أرادت بلوغ أهدافها إنجازاً وخلوداً وقدره على بناء جسور من التواصل فيما بينها، على قاعدة من التفاعل وتبادل الرأي، واستخلاص التجارب المشتركة. واليوم ونحن نشهد هذه الفرحة الكبيرة التي أضفاها قائد الوطن على المثقفين في بلدنا تعود بنا الناكدة باعتزاز لا حدود له إلى دور الملك الشهيد المؤسس عبد الله بن الحسين طيب الله ثراه الذي عطر مجالسه الأدبية مع مثقفي هذا الوطن الأردني والوطن العربي الكبير جبال عمان وديواتها والمدي العربي بحواراته الأدبية والفكرية مع هذه الشريحة التي كانت تفيض إلى مجلسه الكريم للاستماع إلى آرائه حول العديد من القضايا ذات الصلة باهتمامهم والشريحة التي يتمتعون إليها لقداً وتوضيحاً، واستجلاء لكل المسائل والهواجس التي كانوا يطرحونها. ومن المؤكد أن أحداً من شعبنا الأردني لن ينسى الدور المميز الذي تصدره العناوين الرئيسية لإنجازات الراحل الكبير الحسين بن طلال طيب الله ثراه على هذا الصعيد.

هذه المبادرة الكريمة لا بد وأن تعني للطاقات الإبداعية في بلدنا الشيء الكثير، ذلك أن أمتينا العربية والإسلامية تواجهان في هذه المرحلة من سوء الفهم لحقائق توجهاتهما، وخطابهما السياسي والديني ما أسهم في تعميق الهوة بينهما وبين الحضارات من حولهما، سوء فهم إذا لم تتداع تصحيحه وتوضيحه، والدعوة إلى تعقل الأفكار المنسوبة له بحسن نية أو بجهل أو بسوء نية فإن مستقبلهما لن يكون أفضل من حاضرها، وتلك نقطة ليست لصالح هذه الأمة ولا لشعوبها. ومن المؤكد أنها لن تخدم مسيرتها التي تحلم شعوبها بتحقيقها على المدى المنظور.

فالشكر كل الشكر لجلالة الملك، وأصدق التهانج للثقافة الوطنية.

رئيس التحرير

كانون الثاني / ٢٠٠٧

تصدر من

أمانة عمان الكبرى

139

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول
عبد الله حمدان

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان
أمانة عمان الكبرى

ص.ب (١١٢) تلفاكس ٤٦٨٢١٠
هاتف ٤٦٥٠٨٢

للموقع الإلكتروني www.ammancity.gov.jo
الجريد الإلكتروني amman_mg@yahoo.com

رقم التبراع لدى اللجنة الوطنية
(١٩٠٠٠/١١٧)

التصميم / الأخراج والرسوم
كفاح هاضل آل شبيب

ملاحظة

ترسل للوهجوعات مرفقة بالصور والأغلفة عبر البريد
مراجعة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً ، ولا تقبل المجلة أية مادة من أي
كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
لا تغاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر

92

أسماء



88

الأسرار

- ٦٦ الشعر بعيداً عن السيرة الذاتية د. خالد محمد عبد الغني
- ٧١ جماليات التشكيل القصصي د. عبدالملك اظهوان
- ٧٦ لوك فيري مدني قصري
- ٧٩ قراءات أولية في أدب محمد خضير د. علي عبدالأمير صالح
- ٨٢ الأزهر عطية د. يوسف عيسى
- ٨٤ مفهوم الجليل د. أحمد طهه حلي
- ٨٨ فيلم الشهر يحيى القيسي
- ٩٢ أسماء أحمد النعيمي
- ٩٦ الأخيرة غياب للثقف غازي الدنبيه



هل بالرجوع إلى ما قبل اللغة، كأن يتحدّد هذا الما-قبل بما تبقى من الصورة البدائية المائلة في ذهن الفرد والمجموعة أم بإبرازك منطق آخر بدائي له آثاره الدفينة في طوايا المنطق الوريث أو السليل باستنطاق صمت اللغة في نسج اللغة الشعرية حيث اللا-معنى مرجع أساسي وإمكان آخر للمعنى؟

فقد تستحيل الكتابة الشعرية هي مدونات "هايل بن هايل" لسامي مهدي (١) إلى ملاذ وحال من التشرد في ذات الحين، بالمطابقة والإيحاء، بالتصريح والإيلاج، إلى ملن في اللغة ورحيل عنها تشدنا للآ-منتظر من الصفات والمعاني.

ولعلّ الثابت يذمّا في هذه المدونات أنّها وجوه أو مرايا أربع لذات مخصوصة واحدة (٢) بمنظور الصياق المشترك الجامع الذي يتحدّد زَمَنًا بتاريخ الكارثة، وموقعًا بمأساة العراق الحادثة على غرار مأساه السائفة عبر مختلف مراحل تاريخه. فكيف للقصيدة، هنا، أن تستقدم إليها مجمل هذا التاريخ بتفانٍ مختلف الأزمنة والصور، والمتراكم من سُور الدمار والعنف الدموي وراهن تجربة الانكسار الذاتي؟

فما حدّت للمراق أوسع من أن يحده وصف المطابقة ولغة الإيحاء، وأعمق عند التقبّل من أن يعيّد به المتداول الشائع من هراء التفسير والتأويل غداً ما يجوز اعتباره تأويلاً للتأويل بمشترك المكتوب المشروط بتدلالاً (significance) أو إمكاناً للمعنى، ذلك ما يُعَمّر، ونحن في بدء هذه القراءة، افتتان سامي مهدي بتوليد الاستعارات بعد ثبوت الحاجة لديه، وأكثر من ذي قبل، إلى "استعارات

"مدونات هايل بن هايل" لسامي مهدي كتابة الحياة والموت أو ما يتركه العبور من أثر

سهيل الكلياني



سامي مهدي مدونات هايل بن هايل

١- كُونَات لكتّابة
شعرية واحدة.

أيّ هايل هذا الذي يجعل صورة أخيه القاتل بمُجَلّ تاريخ الإنسانية، والسُّلالة بدلالة الأمة المهزومة تباهاً بعد ماضي انتصاراتها؟

للقناع، هنا، وظيفة الإضمار والإظهار معاً، وله أيضاً مجال الرمز في اتجاهاً المسالف والحصادت بمُحتمل مأساة الكيان الفردي والجمعي.

كذا الفاجعة التي حدّت بالذات الشاعرة أعمق من أن تتحصّر في معنى موصوف وأرحب مدى من الفوضى الخراب الكارثة الجريمة بأشنع الصور وأكثرها دُمُوية في تاريخ الكونونة.

كيف للمُدونة إضراداً وجمعا أن

تشتمل على هذا الكلّ الغارق في جحيم الوضعيّة؟ كيف يكون التكلم حينما يسفر عجز اللغة عن أداء جحيم الفاجعة التي حدّت بالمكان والكيان؟

اساليبها في صياغة تجربة الكتابة لدى الشاعر بالحدث من الواقع وجديد الاستعارة صمياً إلى تجسيد وصيغة الوجود الراهن المختلف عن سابقتها

و لكن حرص الشاعر على تقديم الحداث على الشاعر (٧) فإن القراءة، في هذا المقام، تستدعي استحضار المسار الزمني للنصوص لما لهذا التغايب من دلالة خاصة قد تساعد على رصد لحظة الكتابة وتفكيكها بالشعر مقابل الصدمة (٨)، وما بعد الصدمة (٩). لذلك يتناول زماناً كما يحتفظ نظامان استثماريان حسب التقريب: كتابة الإبطان آن الانتصار للقيمة الجمالية الشعرية على فجاجة واقع الاحتلال ضمن "طيفور المعنى" وأشجار الكلمات و أشكال ومرايا، وكتابة الإطهار بالانتصار للوطن باعتباره قيمة مرجعية للقصيدة وجمالية بنائها الدال، كالرجل إلى هنالك "مدونات هابيل بن هابيل" و"ليل طويل"، بين من يرفض الوقوع في دائرة التأثير المباشر لمساة الاحتلال فيبطن آثاره الدامية كي يعوّلها إلى نص مشكك متوجع ينضم باستحقاق إلى النصوص الشعرية الصامدة الأكثر تراجيدية ودموية في تاريخ الآداب الإنسانية، وبين من يحوّل الشعر إلى وجه آخر للمقاومة دون فقدان القيمة الجمالية.

فكيف تتعالى لتختلف قصائد الطورين الأول والثاني في مسار المجموعة الشعرية؟

٢- تمائم التأسيس لقيمة جمالية شعرية مختلفة أم كتابة الإبطان.

الانتصان، هو الصفة التي يتحدد بها مجمل الكيان ويتماقم الإحساس العميق بها أن حدوث الكارثة لتحول الكتابة من نسق الاطوار المعتاد إلى إبطان، وذلك بضرب خاص من الانقصاف حول نواة الذات بعبارة غامستون باشلاز (١٠).

لقد أدركت الذات معنى الانتصان

زمن قادم إن أمكن للفكر الفاسفي أن يتحدد ويتجزأ بميتافيزيقية جديدة مستقبلية. ولهذا الديوان وبغيره من قصائد شعراء العراق منذ الاحتلال الأمريكي له (٥) ومع المثال على آن الواقع أعمق دلالة من الفكرة التي هي صدى الواقع أو طيفه شأن الاختلاف القائم بين من يفكر في النار وبين من يكتب بها، بين من يكتب عن الموت وبين من يهلك حقيقة أو يموت مجازاً، بين من تنهده لحظة الهلاك وبين من يتفرج عبر شاشات التلفزيون على القتلى والجرحى وصيحات الثكلى والتهامى في هذا الاتجاه أو ذلك، بين من يؤثر البقاء في العراق ويقامر وبين من يهاجر.

لهذا كله تطالعنا صورة سامي مهدي الذي يحيا بالكتابة الشعرية لحظة قصوى من الوجود يصعب إدراك دقيق خفاياها لمن لم يضرب الجمع الحيثي بين الموت والبقاء (٦).

فكيف تفقد الذات الشاعرة في "مدونات هابيل بن هابيل" توازنها المعتاد كي تتجاوزها سطوة تجربة الكتابة المسالفة ومغامرة اللحظة بشجاعة الكائن الذي أثر الصنق على المروعة، والموت الجازي على هلاك المعنى، والاعتراف بالجميل للوطن على النكران، والوفاء على الخيانة، والانتصار للقيمة الشعرية والجمالية على المعارض من الأحداث والمواقف؟

كيف يتغير بناء القصيدة وأسلوبها/

جديدة (٧) لاختراق بنية المعنى المستهلك المتقدمة وهرم القصيدة المتداعي وبتجان الذات الشاعرة المزحومة بالهواجس والوسواس والاستهزات (Fantasmes) إثر فقدان بوصلة الاتجاهات في زمن الهركان الهائل الذي هوّض ماهية المكان وهويّة الكيان.

فكيف تستحيل اللحظة في هذا الديوان إلى زمن، والتطور إلى تاريخ يفتوق بفضائياته مجمل التاريخ، ومحض التجربة الحادثة في الكتابة إلى أصل ناشئ يحلّ مقام الأصل الأول إثر "الزلزال" الذي حدث؟ كيف يتناص السالف من التجربة وحادتها بمختلف الأسلوب/الأساليب وإستراتيجيا حادثة لكتابة شعرية تواصل نهج القصيدة السالف لسامي مهدي وتقطع معه ضرورة بإبدال هو من وعي الكتابة الحادث الدموغي وإليه؟

كيف تستحيل بلاغة المطابقة الموجية في عقود التجربة الشعرية المسالفة للشاعر إلى إيهام مطابق حيناً، غارق في "إيهام الإيهام" أحياناً أخرى يثبت الفعل الكتابي و"شراسة" الروح المتعلقة بالهياة تعلقها بالموت حينما يتساوى في ماهية الكيان كل من الحياة والموت، برغبة البقاء والسمي التراجيدي إلى إفناء هذه الرغبة بصيرت خاص من "الانتحار البطني" المخصب إبداعاً شعرياً وشهادة صارخة في الشعر والاشعر على جريمة الإنسان في حق أخيه الإنسان عموداً إلى أول جريمة في ذاكرة البشرية وشوراً بفجمل تاريخ الجرائم/الحروب.

و لكن انصرف الفلاسفة إلى البحث في الظاهرة الحربية (٤) لتتطر في ثنائية النظام والفوضى والحسد والفارقة على امتداد تاريخ الإنسانية بينهما لدى حاجة النظام إلى الفوضى والفوضى إلى النظام قياساً على ثنائية الوجود والعدم فإن للشعراء رأياً مختلفاً قد يحتاج إليه الفلاسفة في

تصعد الذات
الشاعرة في
مدونات هابيل
بن هابيل توازنها
المعتاد كي تتجاوزها
سطوة تجربة
الكتابة المسالفة
ومغامرة اللحظة

الشعر إلى ما وراء اللغة، والمعنى إلى اللأ-معنى بحثاً عن حياة أخرى أو موت يتحقق به الإمكان الأقصى للحياة. وكأننا بهذا التفكك الحاصل في سلة الكلمة بالمعنى داخل بناء القصيدة نشهد تَوَجُّهَهَا حالاً نحو الكلام، بضرب جديد من التعاقب، كتعاقب الذكورة والأنوثة في مجال الهذم وإعادة البناء بمَعْنَى الإنجاب ونقيضه:

"الكلمة أنشئ

والمعنى ذكر

قد يلتقيان

في أي مكان، في أي زمان

فإذا ما اقترنا قد تحمل منه،

وقد تَنَتَّبُ،

أو لا تُلْتَجُّ من أي الحمل

سوى الغثيان... (١٤).

وبهذا الترجيح المتكرر عند استخدام لفظ "قد" الملازمة لأفعال المضارع تتضامن دائرة المعلوم في زحمة المجهول اللأ-نهائي ليتعاضد بذلك أسلوب التقريب والتسبيب والوئوق، إذ الكارثة الانهيار الصدفية الفراغ الخراب النقصان الغثيان لم تَبْقَ من اللغة إلا إمكان تجاوزها إلى لغة أخرى، ومن المعنى سوى دلال اللأ-معنى، كالمسلب الفاعل يُعِيدُ بناء الوجود والوجود في اتِّجَاهٍ مَعْنَى-مشروع:

"فالكلمات طيور والمعنى

أشجار تحملها ثمرًا

يقتاب به في زمن أت... (١٥)

وبذا تنزع الكتابة إلى نقيض "الجنبد"، إلى تَبَيُّدِ أحداث تَتَخَذُ به الحركة الشعرية اتِّجَاهًا مَدَاكسًا

وراء هو الوجه الآخر لإمكان التبدل على مَعْنَى مَا يَسْفِر واقع التواصل عن انقطاع مُفَاجِئ لاختلال بنية المعنى وتوسل الكتابة بالأ-معنى الذي لا يدل، هنا، على نقيض المعنى، بل ذلك الإمكان المحتجب الذي غيَّبه تداول الاستعمال ورتابة الوجود المتكرر. فتشهد لغة الكتابة، شأن الذات الكاتبة، ارتباكاً مفاجئاً في غمرة الفوضى الناتجة عن الزلزال الحادث (احتلال الوطن). إذ سرعان ما تقوِّض بناء المعنى القديم المنهالك وأسفر مشهد "الاكتمال" السالف عن فراغ هائل أسماء الشاعر "وجوِّدًا ناقصاً" أو "تقصاً" يدافع مُقَارِبَةً اللأ-مَعْنَى، ذلك "الخفي"، الغامض، المجهول، السرّ، الحزن، حيرة الروح، المعنى، الأحلام...، يأخذ السؤال الذكورة وبالمشترك بينها والمختلف عنها، لحظة بتدك المشهد القديم للكائن والكيان بحادث "طُيُور المعنى وأشجار الكلمات". لقد أسفر الزلزال الحادث في واقع الذات الشاعرة عن "زلزال" هائل في بناء القصيدة حينما تفكك منطق اللغة الشعرية بتعمد الأصوات والنبرات وانقسام نواه المعنى المتداول (١٣) بعد أن انتهى التعاقد الضمني في الأداء (énonciation) إلى الانهيار شبه الكامل لانقفاء الذات المطلقة بعميق الحال السريّة الغامضة المبهمة لوأداً بأحر صروح الكيان الفردي وانحباس آفاق المألوف وتعمل أي إمكان لفهم في مجال الآخر المتلقي. لذا تفر لغة

تشهد لغة الكتابة

شأن الذات الكاتبة

ارتباكاً مفاجئاً

في غمرة الفوضى

الناتجة عن

الزلازل الحداث

(احتلال الوطن)

الذي هو أساس الوجود الإنساني، إلّا أن هذا النقصان يَتَخَذُ له في القسم الأول من ديوان سامي مهدي سمات أخرى عدداً للوهن والعجز والرخاوة والترهل والتفكير الدائم بأن يتحدّد بَدءُ الغامض السري المبهم المنفلت من جاهر اللفظ ومسبق المعنى إلى "أصل" متخادم ذهين هو "صميم الذات"، ينظور جورج باتاي (١١)، هذا الدال الذي يُقَارِبُ التسمية من غير أن يستقرّ في مُعْنَى يعينه:

" ينقصنا شيء من الإصغاء والكلام

وكل ما نسمع أو نقول

ينقصه شيء، خفي، غامض، مجهول

كأنه العبر الذي يكمن في بواطن الأشياء

كأنه الحزن الذي ينتابنا في أول المساء

وحيرة الروح التي تبحث في الحيرة عن سلام

ينقصنا شيء،

فهل ينقصنا المعنى، أم الأحلام؟ (١٢).

فيستقر بَدءُ البوح بالنقصان في ثلاث ضمائر: "أنا" المتكلم الشاهد على ما حدث ويحدث في راهن الكتابة والوجود، والـ"هو"، الضمير الغائب الذي قد يدل على الوجه الآخر الخفي للأنثى، والـ"نحن"، بوصفه كلاً جامعاً قد يصل بين الضميرين الآخرين وغيرهما من الذات الملتفة والمشار إليها ضمناً بمجموع الحال ومُجَمَّل الكيان الجمعي عند تفاعل الذات الشاعرة مع وقائع الكارثة الجينية المباشرة.

وكما تشي لغة الكتابة الشعرية بما





سامي مهدي مدونات هابل بن هابل

الطبعة الأولى

مدونات هابل بن هابل



بين "اللعب" والجدّ، وتحديدًا بين اللغة وإمكانات تدليلها الاستعاري، بين عجزها المائل فيها منذ بدء التكوّن وهويات الضمّة بما يقتضي الذات المتكلمة الشاعرة من إمكانات حادثة وما يتخذ له شاكلة الانتظار الدلاليّ عند التقبّل من تَأوّل، وأدّا لعبة الكلمات حركة تشكّل تقتضي "الصمت" (صمت الكلمات) الذي هو كلام آخر بالإيمان:

كصمت الكلمات

تتذكّر تاريخها

وتُقبّ عن ذاتها

في فُيُوض المعاني

واقية الذكريات (١٩)

فالكلمات، شأن مجمل اللغة، هي فُيسفام من سَمان متحوّلة مروّأ من "التكلم" إلى "الصمت"، ومنه إلى "المشق" وضوّلًا إلى "الضياع" لتتأكّد بالإنشاء والفسخ وإعادة الإنشاء (metamorphose) صفة النقصان في تسمية "عالم الكلمات"، إذ النقصان هو أصل الكيان ومُرجعه (٢٠)، وبالنقصان يُصبح كل شيء ممكنًا

التدليل بالموروث الشعريّ والحادث من تجربة الفرد الكاتب فإنّ الحاجة إلى التعبير عن هذا الجديد الكارثي تستدعي وجها آخر للتكلمية، كأن تمود الذات الشاعرة إلى ما وراء اللغة بقصدية الشعر لممارسة ضرب من التفكير يعود وبالكلمة إلى الصوت وإلى الكلمة والكلمة إلى الصوت وتُراوح بينها بحركات نهاب وإياب ضمن التوليد الدلاليّ الذي يُظنّ الحالات والمواقف كي يعيد إنشائها بتعالقات سيميائية حادثة بين الإشارة والأيقونة والرمز، كأنّ تحافظ الإشارة على

مُطابقتها اللسانية المتداوَلة في حين يتقرّض بناء الأيقونة المتداد بأنساق جُمل شعريّة مُفاجئة وتُظهر أبنية رمزيّة ناشئة لا عهد لعالم سامي مهدي الشعريّ بها إنّ وصلنا هذا الحادث من تجربة الكتابة بالمُتألف، وذلك بفعل كُتّابيّ يصل بين الوعي الكاتب واللاوعي.

إنّ ممارسة التخوم القصيّة في الكتابة، عند مُقاربة اللحظة الشفافة الفارقة بين الحياة والموت، تترك منظومة الكلمة في اقترانها بالمعنى وتعيدها إلى الأصل الأوّل، إلى مجموع أصوات (١٧) تتناوب في التدليل على الكلمة والمعنى في تواصلهما وانفصال كلّ منهما عن الآخر في ذات الحين.

ولن تتعلّقت الأصوات/الحروف بِحُكم التداوّل والاتّفاق بين مجموع المتكلمين ضمن دائرة اللغة الواحدة

فَحينّ تجاورُ الكلمات لا يخضع بالضرورة لاتّفاق مسبق، لأنّه يمثّل وجها آخر للتداوّل اللسانيّ نتيجة التحوّل من لغة التخاطب المتعاد إلى أداء الوظيفة الشعرية. وليس أدلّ على اشتغال الكلمات في دائرة هذا المنظوم الشعريّ من مفهوم "اللعب الجادّ" لدى هانس جورج غادامير أنّ تعريف العمل الفنيّ إجمالًا (١٨)، إذ لعبة الكلمات، بلغة سامي مهدي، إدراك مخصص لهذا المفهوم التراجيديّ الذي يؤلّف

لمركز/المراكز لحظّة تقعد البنية الاستعارية المسالفة في مسار تجربة سامي مهدي الشعرية نظامها المتعاد وتُتجه إلى منظومة استعارية حادثة تستدعي لإريك اللغة بتفكيك أنساقها المعهودة والالتجاء إلى كتابة الطف، الظل، صدى الكلمة البدائيّ والمعنى-المشروع. فينزاح الشعر عن وصف الحالات والمواقف والوضعيّات إلى اختراق ذات الحدث الكتابيّ بتأثيرات الوقائع الحادثة الصادمة بغيّة مُقاربة الشعريّ، هذا الذي يسكن القصيدة وأيّ عمل فنيّ يفضّض عناصر من الأحاسيس والرغبات، فلا إمكان للتدليل، هنا، على الوجه الآخر لكيونة الذات الشاعرة أو المتحقّق المتوسّر من هذه الكيونة إلا باسترجاع الجذور الأولى لوعي اللغة، كمرايا الدفين المغمّ في تعلّيات الكلمات بَدَأ من رجم الوعي الأوّل ومروّأ بأطوار التكوّن في بنية وصي التكلم تبعًا لأنساق الأمّارد التالية، وبُجمل هذه العناوين -العتبات:

وجود ناقص ◀ النقص
أصوات ◀ لعبة الكلمات ◀ صمت
الكلمات ◀ مشق الكلمات ◀ ضياع
الكلمات ◀ عالم الكلمات ◀ كلمات
غاستون باشلار ◀ كلمات شكسبير
كلمات بول إليوار ◀ كلمات جاك
دريدا ◀ المعنى والكلمات ◀ المعاني
كلها ◀ معنيان ◀ تيه المعنى ◀ تقاغة
فوكي ◀ ثغة بيدرو ساليناس ◀ كز
الخميسانيّ ◀ بولوك كويوك ◀ خرابث
بورخيس ◀ حوار ◀ كيونة ◀ أسئلة
مُقلّدة ◀ اصداء ◀ المعنى ◀ الرهان.

وإذا "طُور المعنى وأشجار الكلمات" قصيدة مطوّلة تزامنت كتاباتها وعديد الوقائع الصادمة في حياة الذات الشاعرة بَدَأ من الاحتلال وعلى امتداد شهور من البهجة والمعاينة والرعب تجاه ما حدّث ويحدّث في واقع الاحتلال (١٦).

و لأنّ المفاجعة أعمق وأوسع من مجال القصيدة، كما خبر الشاعر أساليبها وإمكاناتها المختلفة على

وأراني أخبط في تيه من غير دليل... (٢٢)

فلم تعد الكلمات دليلاً يساعد على فهم المعنى وإنشائه أو إدراكه، بل يتداعى اليقين القائل بأن مادة المعنى ماثلة في الكلمة، ولا كلمة بلا معنى، ويُنْجِج التاويل مُرضاً، على حد عبارة ميشيل فوكو (Michel Foucault)، ينزاح عن حقيقة الشيء، كما هو في واقع الوجود، ويوصفه ظاهرة قائمة بذاتها قبل التسمية. كما تستعيد الذات الثقة في الوجود، لأنه موجود حقيقي رغم اختلاف التأويلات، وكالوجود تماماً يحدث لينقضي، ويتكف لتخفقه في الأثناء بعض من زحمة العدم، وإمكان الاستحالة في الآن ذاته أو إمكان بالقياس على ما مضى، وبالصدفة قريباً في هذا التمثل من تمسور بيدروساليناس "اللغة" أو الوثوق:

في معنى

تُصادفه، مرةً في الضباب

وتتصادفه، إن حظيت به

دوؤ ظفر ونايل... (٢٣)

إن المعنى، بهذا التناص الواسع، مشروع للبحث أو بعض من الأمل، ككفر الخيميائي بأوكويلو لا يتحدد بشيء جاهز غداً "البحث والسفر الطويل، بلا مقام أو رجوع" (٢٤)، و"خرائب بورخيس" ترسم ليل المأهة وتستضيء بمتعة المرايا، فتتشد الرؤية عبر الرؤيا التي لا تتحقق كي تظل إمكاناً دائماً للإبصار (من البصيرة لا البصر).

وإذا "اللعب الجاذ"، على حد عبارة غادامير، هو الإمكان الوحيد لتسمية ما يصعب أو يستحيل تسميته، كأن نقضي كمية الكلمات بعد محاولات توصيفها عند الأخصى إلى لعبة المعنى، إلى ما أسماء سامي مهدي "معنى المعنى"، على غرار ما انتهى إليه فكرنا البلاغي (الترائي) (٢٥)،

تعد الكلمات دليلاً يساعد على فهم المعنى وإنشائه أو إدراكه بل يتداعى اليقين القائل بأن مادة المعنى ماثلة في الكلمة

وافق الربيع

في تنتج في البر معانيها،

وتبيح لمن يقطف أن يقطف حسب
الريح؟

أم إن الكلمات

لا تنتج معنى،

والمعنى يكمن في جوف المعنى في
طور سبات (٢٦)

إن ماهية المعنى هي بعض من ماهية الكلمة وإن بدأ التباعد المفهومي قائماً بينهما، كالوجه والفضا، أو كالجسد والروح، أو كالاسم والمُسَمَّى في واقع اشتغال التسمية.

وما ارتياك المعنى، تعطله، انحباسه، تشظيه، غموضه، احتمال إثباته أو نفيه بفعل التأول إلا بعض من مازق اللغة تجاه ما أصاب الكائن من انهدام وفوضى. كذا تيه الكائن هو المنشئ أساساً كتية المعنى في غمرة المعنى الحادث نتيجة اضطراب العلامات وانحباس أفق الرؤية/الرؤيا:

"أبحث في المعنى عن معنى يتخفى في العمق،

ولا يبقى غير التأويل (...)

أبحث في المعنى عن معنى

فيقود التأويل إلى تأويل وإلى تأويل

في اليه بذات الكائن التي لا تستقر في نواة بعينها، لأنها مشروع دائم لما يمكن أن يكون، ومروراً باللغة، أية لغة، وبالمعنى المائل فيها أو الدال عليها. وما تعظم هذا الشعور لدى سامي مهدي إلا وليد "الزلال" الذي حدث لهنشا عنه تداعي كل الوثوقات في وعي الكتابة والوجود. لذا يترامى "عالم الكلمات" ناقصاً مُراوفاً لاهيا "تغير عالمي" باني نظام أو زقبي شفاً كثيفاً عالمياً جاملاً ملتصقاً باللمحة (الآن) غارقاً في عممة الكيان بمتراكم آثاره البيدائية. فلا ترى الذات الشاعرة بُداً من توسيع دائرته بفيض عارم من التناص بنية مقارنة هذا العالم، كالاستضاءة بكلمات غاستون باشلار وشكسبير ويول إيلوار وجمال دريدا، وكاستقراء حلم الكلمات القديم المستعاد وما تقوله وتخفيه، وما يثلبها من غموض، بشهادات بعض من خبروها وبعثوا فيها كي تثار في الأثناء أسئلة المعنى:

"هل أدع الكلمات

في رحم الغيب



سامي مهدي "Habitat of the Mind" دار نشر

دار

وقريباً من مفهوم

"اللاسمعي" في "البلاغة الحديثة" (٢٦)، إذ المقصود بمعنى المعنى بالنسبة لسماعي مهدي هو الماوراء الواصل بين الكلمة والمعنى، ذلك المفلت الدلالي الذي يتحرك بعيداً عن ظاهرة اللفظ، ويُكتشف المعنى، وله من الاقتدار الفعلي على إنشاء الكلمات وتوليد المعاني، وليس أدل على هذا الفهم من مسألة الشاعر الصريخة:

"يكون المعنى اللأسمعي" (٢٦)

و كأننا نشهد بهذا السؤال محاولة اختراق لذات الحدث الكلامي بالحوار، إذ اللغة، شأن الفكر والذات، مفهوم تواصل (٢٧) يتأسس على الحوار الصامت والحوار الناطق، بالإبطان والانفتاح على الفضاء الخارجي ممّا، كان يستحيل الأنا المتكلم في النص إلى مخاطب ومخاطب بالسؤال يُنشئ في الغالب وجهاً آخر للمساملة، وبما يُشبه إجابة اللووق أنّ استحضار مُجمل تجربة الموجود في الوجود كي يحلّ المعنى إمكاناً للفهم عند التحرك إلى أقصى الكينونة، وأنّ مفامرة البحث عن المعنى وممارسة فعل الحضور في "مُتاهة الغياب" (٢٨)، لتظلّ الأسئلة في مجال المفامرة مُطلقة في غمرة "الأصداء" وظلال المعنى الهارب من معناه والخراب المستبّد بكلّ شيء، بما في ذلك "السكن" الذي هو رمز التقاف الكائن حول ما به كان ويكون ويحلم أن يكون. إلا أنّ الذات الشاعرة مُضرة، وأكثر من ذي قبل، على اللوآد بهذا المتبقّي، كأنّ يتحمّل كوابيسه وتلتذّ بأحزانه وتُغالب به قدر الوجود ووحشة العواصف في ليل المُتم اللأ- نهائي، بضرب من الرهان الأخير، إذا جازت العبارة:

"هذا رهائي

بيت أرقعه واليسه قميصا

حين يخذلني لساني

بيت بلا سقف ولا باب

تلاعبه الرياح

وتجول في انحاءه

شمس الصباح

بيت له لوني ورائحتي وظني

وعلى حجارته دمي

وغبار أهلي

واقول في سري: إذن هذا مكاني

هذا رهائي

فنتكلم الأشياء دورها

وتكتمل المعاني" (٢٩)

هو الإصرار، إذن، على التوقّع في المكان ببقية المحافظة على ما تبقى من الكيان، هذا المكان الموصوف بالذات الفردية والجميعة (الوطن)، وبالتاريخ الضاربة جذوره في القُسم (الدلالة) الأنثروبولوجية، وبالمعنى أو ما تبقى من المعنى وجوداً وإمكاناً للوجود (المفهوم الأنطولوجي).

غير أنّ المكان/السكن وإنّ أصابه الخراب إثر "زلزال" ما حدث فهو لا يقتصر على أصعدة ما ذكرناه من الدلالات الوطنية والتاريخية والأنثروبولوجية والأنطولوجية، إذ

إنّ «الالتصّات»

هو أبرز صفات

الكائن الطبيعية

وهو فعل وجود

ضروري في

مواجهة الهلاك

عماده الأساس هو الكتابة الشعرية، تمارس به الذات الشاعرة شتّى فنون "اللب الجاذ" وتتلوّ بها ومن خلالها عمّا يحدث في انتظار ما سيكون.

إنّ المكان المتبقّي، هنا، هو ما يُبلد تأثيره في الداخل بما لم يهدم بدم تماماً من الكينونة، غير أنّ هذا المتبقّي قادر بالكتابة على تمهيد الفراغ الناتج عن ضياع المعنى، وهو بمثابة التنبؤ الأكثر حُققاً والحلم الأشدّ توجّهاً والأمل الأقدر على إحبال الخواء معنى، لذا يُعدّ الإبطان بالأقصى في ممارسة لعبة الكتابة وإثبات الكيان رغم كلّ الخطوب والماس، السالفة والحادثة والممكنة في القادم من الأيام.

إنّ "الالتصّاف" هو أبرز صفات الكائن الطبيعية، وهو فعل وجود ضروريّ في مواجهة الهلاك إنّ حولنا النظر في الكائن بدلالة العامّ إلى الموجود (Etant) (٣٠)، لتلك تنفتح الذات الشاعرة سبيل "التفاف" مخصص بدلالاتٍ متواسجتين: الإحصاء الطبيعيّ داخل الموقع (السكن، المكان، الوطن)، والتوسّل بالكتابة داخل أقبية الروح المتمسّكة إلى حياة أخرى أو إلى موت مجازي يكسبها القوّة والاقتدار على مغالبة الهلاك الزاحف على كلّ الأشياء في "الخارج" و"الداخل".

وما كان مُهملاً في مآلف وعي الوضعية يُضحي أساسيّاً، ذلك السكن في الداخل يُدبّش الذات الشاعرة دون شهادة الآخر/الأخريين عليه، كالذي يُنظر إليه عبر "مرآة وحيدة":

"في الغرفة مرآة

بإطار من ذهب،

وصفاء كصفاء الينبوع

وتكن ما جذواها

من دون عيون تتلّعب فيها

وجوه تمنحها معنى وحيّة" (٣١)

التفجّع إلى الفعل التداوُلّي بطبيعة الشعر وسباق اللحظة التاريخية في المراق الجريح الذي يُطالب سكانين القنّة من غير أن يهلك تَمَاسًا. وما الذات الشاعرة، بهذا المنظور الحادث، إلا إمكان وحيد مُتَبَيّن للوجود على شاكلة قمل خارجي، بالنتهاج طريق التضحية، ويعمّدًا عن المبالغة في القول التطهيري:

أَوْحَان قِطَافِي إِذَنْ

مثل فاكهة نضجت في الأوان

وتدثت يقطفها عابر في المكان

ويقطع آخر خيط لها بالزمان (...)

لا أَحِبُّ التَقَلُّبَ، هُوَ اهْتِئَانٌ

لا أَحِبُّ التَفْجُعَ، هُوَ هَوَانٌ... (٣٦)

إنّ دمي ما بعد النحول في ممتار الحركة الشعرية لهذا الديوان يُفْضِي أَتْبَاعَ الحقيقة التي مفادها أنّ الموجود كيتونة متحركة مشروطة بإبتداء الوجود وانقضائه. لذلك نَمَسِي التضحية الطريق والمآل، ولا بديل لها. فينحصر الوجود الفردي في كلمة بسيطة بعيدًا عن أيّ إغماض "عَمَلٌ، جاء رواج" (٣٧). ولئن نزعت الكتابة في المَورِ الأول إلى التفكير في حقيقة الوجود والموجود هُناك في الموقع الذاتي، بما ظل مشروعًا لفهم نتيجة الالتباس القائم بين المعنى واللامعنى أو استبداد اللامعنى بالمعنى بُنْيَة إنشاء معنى حادث مختلف فقد اتَّخَذَتْ لها في هذا المَورِ الثاني سمة "المتكشف العميق"، بوصفه مجالًا للتفكير الشعري، إذا جازت العبارة، بما يظهر للرأي ويسمط مشهد ولا يدع أيّ إمكان للعودة إلى تجربة الإبطان الأولى.

إنّ فلسفة المتكشف العميق فعل تقريب ومؤلفة حَكِّ التداخل بين واقع الحياة وإرادة الموت:

"وإنا ليس عندي ما أخاف عليه

ينقضي الطور

الأول من مسمار

التجربة الحادثة

في زمن الفاجعة

بالاحتلال وإنهيار

جل الوشوقات

الصدمة:

"أخرج من مرآتي

كأنيّ يخرج من قبر مفتوح

أعشى مَضيوبًا بنشيد الروح

أصنع أدواتي

أفرض أحزابي

وأتابع سيري في كلّ فضاء... (٣٨)

٢- استعادة الفعل التداوُلّي لطبيعة الشعر مرارًا الزمّت التاريخيّة بشاعريّة المُقامرة.

ينقضي الطور الأول من مسمار التجربة الحادثة في زمن الفاجعة الفردية والجماعية بالاحتلال وإنهيار جُلّ اللُؤثقات ليبدأ طور ثانٍ مكثته قصائد "الرجل إلى هُناك" ومُؤنّات هابيل بن هابيل. "وأيّ طویل... وكانّ الكتابة، بهذا الطور الثاني، ترتدّ إلى ما قبل الصدمة وخوض تجربة الإبطان، بحركة تَبَدُّلٍ تعاكس "الجذب" السابق، وذلك عند تقطيع ذاكرة الزمان وللمة الجراح والاندفاع بأقصى الجهد في اتجاه "الخارج" حيث الواقع الكارثي، كما هو، يستدعي إرادة القول والقلم أو الفعل فحسب بواسطة القول الشعري إسهامًا في إرادة جماعية للمُقامرة. فتندرج الكتابة الشعرية بذلك عن مَبْهَم الحال وكثيف الرؤيا وفائض

وإذا "أشكال ومرايا" قصيدة مُؤنّلة أخريّة (٣٩) تعقب قصيدة الحيرة والرعب والصدمة الأولى لترصد أطباق الحالات الناشئة في هذا الزمن الحادث. وما تتقدّمه الذات الشاعرة من انغلاق في اتجاه الخارج ولوّاد بالداخل سرعان ما يُفْضِي هو الآخر إلى ما يُشبه الانغلاق بالمثامة، كان يترأى الطريق خطًا في "مرآة" ليستحيل إلى "محض سِرَاب" (٣٩)، وكالفوضى في حركة التوغل بالداخل تعصف بكلّ الأنساق والأيقونات والأنظمة واللُؤثقات:

"أشكال ومرايا،

أشكال ومرايا

وبقايا أصرار

وعيون تطرف

ووجوه تحرف، أو تنزف،

وقلوب ترجف في الأغوار" (٣٩)

كذا حركة "الداخل"، نفاذ إلى الطوايا حيث أقدم المشاهد ترد على شاكلة لطيفة تداخل ضمنها العلامات الذكريات الوجوه الحروف المعاني بتداعيات كتابية شعرية تنتهج سُبُل "المرايا" في ذات مشروخة لا تستقرّ على حال ولا تحكّم إلى وجهة أو دليل، بل تعتمد أسلوبيًا يتردّد بالقصد بين الإنحاج إلى ماضٍ بعيدٍ ويحجّ انفضال المعنى حينما تتماكس الصور لتتلاقى في مشاهد شبه سريالية، بلمية الأشكال والمرايا وتؤلّد الشخصيات وتساوّل الوجوه، وبما يُقارب بين لغة الشعر وتداعيات الحال المشهدية "بالهذيان" المتعمّد ويذكّره النسيان أو النسيان كلما تأكدت الحاجة إلى التعمية أو التورية أشاء ممارسة "اللب الجاد" بالشعر ورمزية الوجه والإسم والماء والمرأة/ المرايا كي يُفْضِي الإبطان في خاتمة هذه القصيدة الملوّنة الثانية إلى فعل "الخروج" استمعدادًا لكتابة ما بعد



النور .. عالم أعتاب الستين

بدأت السيرة الذاتية الجريئة والكاشفة لعالم الكاتبات الجوانبي تأخذ طريقها إلى العلن ويشكل لافتة، بعد أن ظلت أشباحا وإحالات تنقص شخص إبداعهن بينما تنكر الكاتبة وترفض كل الإشارات النقدية التي تربط بين النص وصاحبه.

فهل بدأ عصر جديد للسيرة الذاتية التي تكتبها النساء؟ اشتركت ثلاث سير قرائها مؤخرا في جرة المكاشفة والبوح، وفي أن كاتباتها وقفن على أعتاب الستين أو تجاوزنها بقليل. وفي حين اختلفت عوالمهن دراميا وجغرافيا، ربطت بينها المفاهيم الاجتماعية التي سادت فترة المقلوبة الأولى في تباين الأصمق والقارات.

"باولا" لإيزابيل الليندي التشيلية، و"حكايتي شرح يطول" لحنان الشيخ اللبنانية، و"رحى الأيام" لشهلا الكياتي الفلسطينية.

إيزابيل الليندي بدأت بوحها الحميم أمام جلالين، الموت إذ يصدر عن ابنتها باولا في إسبانيا، شابة جميلة مقبلة على الحياة تتأكل بالمرض الفامض، ولا نجاة لها إلا بدعوات وصلاة والدتها الماركية، والحياة إذ تتخفى بها الستين وما زالت قادرة وقتية، بينما تتأكل عظام شابة عشرينية في غيبوبة طويلة.

الحرقف الرئيسى أو "master scene" هي بوح إيزابيل الليندي هو تجريتها الجنسية الأولى حين تعلم أن ابنتها وهي طفلة صغيرة لم تتجاوز العاشرة مع صياح شاب المثقته على الشاطئ وحيدة، وقد حاول استغلال جسدها في تقرير رغبة دون أن يفقدها بكارتها رغم خوفه من سطوة جدتها وعنفه، وحالة التحرش الجنسي هذه ليست جديدة، ولكن اللافت تركيز الليندي على دورها في إغواء الصياد ليضفي في جريته، حين اقتربت منه ونفذت كل ما طلبه منها، وتقبلت ملامستها لمناطق جسدها الصغير وجلست في حضنه في اليوم الأول، ثم لبث دعوته إلى حرش صغير في اليوم التالي ليعلمها - كما أقنعها - ما ينور بين والديها في المخدع ويفرض شهوته على جسدها الصغير من جديد دون أن يفقدها بكارتها. ولكن جدتها يقتله في اليوم الثالث دون أن يعرف أحد لماذا قُتل الصياد وماذا كان للصبي من دور في ذلك.

وتعترف الليندي بأن الأطفال أحيانا يفوقون الكبار للتحرش والاهتداء عليهم حين يخضعون لرغباتهم الشاذة الدهاما وراء لذة الاكتشاف، شاما كما يقترح الموهوسون جرائمهم ضد الطفولة البريئة.

أما الـ "master scene" عند حنان الشيخ في "حكايتي شرح يطول"، فهو لحظة باحت بحقيقة ذلك المشهد الهلامي من طبيب وسرير وأم تمارس الخيانة كما ورد في روايتها "زهرة"، واعتبرت بأنها الطفلة وجسده بتفانيله وبوح غير مسبق في السير الذاتية العربية - للكتاب والكاتبات، عن أمها التي مارست الخيانة الزوجية مع من تحب ويحسبون ابنتها انتقاما من زوجها طفلة لزوج شقيقتها البخل، ولتعلن بأن صديق أمها - وقد تزوجته لاحقا وبعد فضائح اجتماعية عاصفة - هو والدها الحقيقي وليس من تنتسب له.

أما شهلا الكياتي فمضجها الكبير الذي لا ينسى في سيرتها "رحى الأيام" هو مشهد الفقر الشديد والدعاضف التي تقتل خيمة الضنات بعد الهجرة، واضطرابها بيع الفلافل واللبنة التي تجهزها والدتها للجزائر، قبل ذهابها للمدرسة، وأنها مارست الخيانة بعد أن رفضت طفلة دعوة الأميرة للميش في قصرها وتبنيها وهو ما ندمت عليه طوال حياتها كجمل كتبت. والحديث عن الفقر في السيرة الذاتية للكتاب العرب قديمة، ولكن النساء كثيرات يتبعن من الاعتراف بالفقر ومقارنته. هو نوع جريء ولكنه تأسيس نوع جديد في السيرة الذاتية التي تكتبها النساء، إخراج الدفين الذي يتجلى مع البكاء الاجتماعي وثقافة الحب والتبوهات.

ليلي الأطرش *

هلمكان قدرة على التأثير في تصوير الأشخاص، وحيك الحوادث، ملقاً للشخصيات أثر في صياغة المبنى الحكائي للرواية. فالتفاعل بين الأمكنة، والشخص، شيء دائم ومستمر في الرواية، مثلما هو دائم، ومستمر في الحياة. فتكوين المكان، وما يعرّوه من تقوّير في بعض الأحيان، يؤثر تأثيراً كبيراً في تكوين الشفوف، وقد يكون وصف الأمكنة من الدوافع التي تجلبنا نفهم الأسرار العميقة للشخصية الروائية (٣) فهو لا يقتصر على كونه فضاءً تقع فيه الحوادث، وإنما يؤدي دوراً حيويّاً في مستوى الفهم، والتفسير، والقراءة النقدية (٤). لذا يمكن النظر إلى المكان الروائي من حيث هو مدخل من المداخل المتعددة التي يتم من خلالها النظر في عالم الرواية، والوقوف على مراميها، ومدلولاته العميقة، ومزمّره، وما فيه من جماليات الوصف إلى جانب جماليات السرد القصصي (٥).

والمعروف أنّ تحليل دلالات الأمكنة في السرد الروائي يساعدنا على معرفة ما يريد الروائي إيصاله إلى المتلقي (٦)؛ ففي رواية الذاكرة المستباحة مؤنس الرزاز تمكنا من معرفة البعد الطبقي لشخصية عبد الرحيم الأمين، وهي شخصية البطل في الرواية، من اختيار المؤلف لمكان معين في أحد أحياء عمان القريبة من موقع الكلية العلمية الإسلامية، وقريباً من الدوّار الأول. صلاوة على أن اختيار ابنه عبد الرحيم للإقامة في أمريكيا، بدلا من الأردن، ينم عن أنّ الحركة السياسية، أو الحزبية التي كان الأب عبد الرحيم أحد أعمدتها المخلصين، قد آلت إلى التفتك والتشرد، ولم تقم لها قائمة بعد أن خان حملة الشعراء (٧)، أما تركيز غالب هلسا على وصف المكان، ولا سيما في وصفه لجامع قلاوون في رواية البكاء على الأطلال، فغايتها

شعريّة الأمكنة

في أرض السيد عبد السلام العجيلي

د. إبراهيم خليل

للبنات في العمل الروائي حضوره، وللإنسان في المكان حضوره، وللمزمان في المكان حضوره، ولغة القدرة على تجسيد هذا الحضور وربطه بغيره من عناصر الخطاب الروائي ربطاً يجعل منه نسيجاً متشابكاً، مخمّك التلاحم، والمتماصك، شديد الاتساق، والترابط. وهذا

النسيج المتواشج هو الرواية التي تزوي لنا حوادثها بأسلوب خاص يتباين من كاتب لآخر. وإذا تأملنا المكان الروائي وجدنا أنه هو الذي يمثل البعد المادي الواقعي للنص، وهو الفضاء الذي تجري فيه، لا عليه، الصداوات (١). ولا نبالغ إذا قلنا، إنّ المكان يعدّ في مقدمة العناصر، والأركان الأولية، التي يقوم عليها البناء السردّي، سواء أكان هذا السردّ قصة قصيرة، أم قصة طويلة، أم رواية (٢)



ويكتب المهندس لخطيبته رسالة يتحول فيها الراوي الذي عرفناه في الاستهلال راويًا كَلِّمَ العلم، يروي الحوادث بعد وقوعها، إلى رأي مشارك هو المهندس أنور نفسه، في رقيقة سردية مصاحبة لوقوع ما يروي (١٥) في تلك الرسالة يروي أنور ما كان من شأن السيدة (شاهناز)، زوج الحاج نعمان، صديق أبيه، الذي لم يجد له المنزل عند زيارته له في حلب، وكانت تلك الزيارة هي الشرارة الأولى التي ستضيء، فيما بعد، أسرار العلاقة التي نشأت بين المهندس وتلك المرأة، وابنتها دلال، وابنها ربيع، فضلًا عن الحاج نعمان نفسه، وتأثير ذلك كله في علاقته بالمحامي الذي لم يخطر جهداً في تقديم النصيح له، ومع ذلك فإن مثل هذه البدايات تمدّ من وجهة نظر النقد حافزاً يستدعى توقع حوادث أخرى (١٦) غير أن المهندس أنور سرعان ما توطئ بالمهندس صهيبي (أبي منير) زميله في المركز الزراعي، وفي المركز يتعرف المهندس أنور على عائلة أبي منير، وعلى المدير المهندس فياض، وعلى آخرين ممن يقدون إلى المركز حيث الرأب الذي غدا أنور شاكر مديراً له، وهو مرآب يزدحم بالآلات الزراعية، والبيلوزنات، والجرارات، وغيره، وممن ترمف عليه، وعلى سيرتهم غير المعطرة، للدعوى أمير غزلان الذي يشكو منه الفلاحون، وفقراء قرية السيّاد بعد أن قادته أطماعه لإغلاق الطريق التي يسلكونها هم وأبنائهم ومواسمهم إلى أراضيهم الزراعية التي ما تزال في أيديهم ولم تصرّ بيد الملكة غزلان هذا (١٧) وقد كان وفوق البطل على هذه المشكلة في بدء التحاقه بالمركز حافزاً يبعث على معرفة جليّة الأمر، ليكتب في رسائله إلى خطيبته بما اكتشفه من غبن الحق بتلك الفئة الفقيرة (١٨) وقد ضلّها في بعض تلك الرسائل عن السيّاد، وعن أمير غزلان الذي ابتاع الأراضي منهم بثمانٍ بخص لا يكاد يذكر، وإيعاءه للدولة بثمانٍ خياليّ. (١٩)

وتواصل بعد ذلك زيارته لحلب، وينزل الحاج نعمان الديرياني، راغباً أولاً في إنقاذ وصية أبيه شاكر عرقان، والتعرّف إلى ربيع ابن الحاج نعمان ثانياً، والاستئناس في غرته عن الشام بمساعدة أفراد الأسرة، ولاسيّما السيدة

عنوان الرواية أرض السيّاد هو الإشارة الأولى والتعبئة النصية المفضية إلى فضاء المعنى في هذا العمل الواقعي

شمال القطر العربي السوري، على مسافة قريبة من حلب، فضاء لمجريات الحوادث، والموازنة المتكررة بين الريف والمدينة؛ دمشق تارةً، وحلب تارةً، والموازنة المتكررة بين الحاضر والماضي السعيق من خلال الوصف المكثف للقلمة، والسرّيات المعروفة بسريّ إسماعيل باشا، وغيرها.. ذلك كله يؤكد نزوع المؤلف العجيلي لدفع القارئ دفعا نحو الدخول في عالم هذه الأمكنة، والرغبة في استنكار الكثير مما يتصل بها، وبالشغوص. على أننا نقيّل المعنى في تأمل ما رسمته ريشة العجيلي من لوحات لتلك، لا مندوحة لنا من الإلمام بسياق الحوادث في الرواية، سيما منا لوضع القارئ - أولاً - في أجواء النص.

أجواء النص:

تبدأ الرواية باتجاه المهندس حديث التعمين، والتخرج، أنور شاكر، بواسطة سيارة من نوع بولان رقيقة عدد من الركاب إلى حلب للاتحاق بعمله هناك في المركز الزراعي (١٢). وفي هذه الرحلة التي تمتد لساعات تتداعى الكثير من الأفكار والصوّر عن المكان الذي يرنده بطل الرواية للمرة الأولى. فهي الوقت الذي تجتاح ذاكرته صورٌ أخرى من لقاءه الأخير بخطيبته سميرة، ووداعه لها في باحة الجامعة (١٣) دون أن تلجج المجلة التي يحتضنها بين يديه في انتزاعه من جوّ الذكريات، يقوم جاره باستمارة المجلة، وجّره إلى الاشتراك في حوار قصير يتمخض لاحقاً عن علاقة طيّبة بين المحامي شكيب مجد الدين - وهو محام مشهور في حلب - والمهندس أنور شاكر (١٤).

هي التعبير عن هوية البطل الذي ينتمي إلى التاريخ العربي، وتخصيص أحد الأبعاد الهامة في شخصيته، وهو البعد الثقافي (١٥) ولم يكن اختيار جبراً لوقوع حوادث روايته البحث عن وليد مسعود بين القدس وبنفاد وبهرت اختياراً عشوائياً، أو أنه تمّ بمحض الصدفة، ولكنه كان اختياراً واعياً، لكونه يمكن الكاتب من الإنشاء بمسولات جديدة عن علاقته هو بالمسألة الفلسطينية، وليقني بالوضوء على الأسباب التي دفعت به دفعا للهجرة من بيت لحم، والإقامة في بنفاد، ثم الارتحال في المآل بهتاً عما يجسد الهوية، ويصون الذات، فتبي كل زاوية، وفي كل طريق، وشارع، وكهف، وقلمة أرض برية، تم الكلام عليها، أو الإشارة إليها، ثمة ما يرمز إليه الكاتب، ويوحى به من بعيد. ينسج هذا على رواية السفيينة مثلما ينسج على رواية يوميات سراب عفان (١٦)

وفي مجال الكلام على المكان في الرواية شتم غالب هلسا الأمكنة إلى أنواع ثلاثة هي،

١. المكان المجازي، وهو المكان الذي لا يتّبع موجود حقيقي، بل هو أقرب إلى الافتراض، وهو مجرد فضاء تقع، أو تدور فيه الحوادث، مثل خشية مسرج يتحرك فوقها الممثلون.
٢. المكان الهندسي، وهو المكان الذي يظهر في الرواية من خلال وصف المؤلف للأمكنة التي تجري فيها الحكاية، واستقصاء التفاصيل دون أن يكون لها دور في جدلية عناصر العمل الروائي الأخرى.
٣. المكان العيش، وهو الذي يستطيع أن يشير لدى القارئ ذكراً مكانه هو، فهو مكان عاش الروائي فيه، ثم انتقل منه ليعيش فيه بخياله بعد أن ابتعد عنه (١٧).

وفي رواية أرض السيّاد لمجد السلام العجيلي (١٨) يتجلى لنا المكان بالمعنى الأول والثاني والثالث. ولعل عنوان الرواية أرض السيّاد، هو الإشارة الأولى، والتعبئة النصية المفضية إلى فضاء المعنى في هذا العمل الواقعي. فاختياره لمكان حروي - ريفي، في

ربة البيت التي تعطف عليه عطفًا يفوق عطفها على أبنائها من جهة ثالثة. ولكته مع ذلك لم يستطع أن يلتقي ربيع ولا الحاجّ مما جعله يبعد في صحبة المحامي شكيب مجد الدين توبيخًا عن خسارته تلك. (٢٠) ولا سيما ما أبداه المحامي من اهتمام بحكاية أصحاب أرض السيد، ومشكلتهم مع البويع المستقل أمير غزلان. (٢١) ففي هذه الزيارة ألقى المهندس أنور هزيمة كاشفة لإشارة الموضوع أمام محام يعرف القوانين والأنظمة معرفة جيدة. وهذا المحامي بدوره يبدي ما هو أكثر من الاهتمام بالموضوع. على الرغم من وصفه للسائلة وصفاً بعد ما ضلّنا من الترحيل والتدخل في شؤون الآخرين. (٢٢) وفي موضع ثانٍ يصف كلام المهندس أنور بأنه تجاوز للصلاحيات، وانتحالاً للسلطة. (٢٣) ومع ذلك يبدو أنّ هو توصل إلى معلومات، ومستندات مفيدة، أنّ تدخل في الموضوع في الوقت المناسب. (٢٤).

وتكرر زيارات أنور لحلب، وتعدّه شهران بمفاجأة، إذ تعود أن تكون سهرة تنقل الفتي التمشقي من أجواء المدينة إلى أجواء الطرب الشرقي في سمرها إسماعيل باشا التي تقع قريبة جداً من قلعة حلب، وهي القلعة التي زارها أنور عندما كان طالباً في الجامعة، لكن تلك الزيارات لم تكن في المقام المناسب. (٢٥) وفي تلك السراي يقضي أنور ليلة من ليالي العمر قل أن يجود بمثلا الزمان، يمتع فيها نظره أولاً بمنظائر البناء الهندسي العتيق، والزخارف المحفورة في الخشب، ويمتّع سمعه بالغناء الشرقي من صبري أفندي، والكلمات التي تصنّفها الأغاني وهي من ريق الشعر العربي الصافي، ويمتّع سمعه أيضاً بالموسيقى التي تنفذ بأثرها في أعماق الروح، فتشغل السامع عن نفسه، وهو يتمايل منتشياً مهتماً مع الإيقاع، تضاف إلى ذلك كله البشرة، والصحية، التي تتألف من السيدة (شهران) بأناتها الأوروبية، ودلال؛ الابنة، والخطيب سهيل، وربيعة، فضلاً عن أشخاص آخرين اعتادوا التجمع في السراي التي آلت ملكية أجزاء منها لمصنّف الدلائل أبي محمود (الحاج عبد الله). وهذا بالطبع يمثل مادة شائقة لرسالة جديدة يبعث بها أنور لخطيبته مميّرة. (٢٦).

وفي الفصل الثاني والثالث من الرواية تتجسّد الحوادث اتجاهها آخر، فبدلاً من التركيز على سهرة أنور في قلعة حلب، والسراي، يتم التركيز على المشكلة التي نشأت بين أهل قرية السيد وأمير غزلان إثر قيامه بإغلاق الطريق التي كانوا يستخدمونها منذ زمن طويل في غزوهم ورواحهم من وإلى أراضيهم الزراعية (٢٧). وتقدو القضية كما لو كانت قضية أبي منبر (صبيحي) وأنور، ويعدّ عرض السائلة على المدير المهندس فهاض يقوم الرجلان بزيارة إلى مصنع الزيوت الغذائية الذي أنشأه غزلان على الأرض التي ابتاعها بطريقة غير شرعية غمط فيها الفلاحين من السيد حقوقهم، ويعدّ المساوغة التي جرت بينهم اضطرار أمير غزلان إلى تغيير موقفه من الطريق، ولكنه تمكن من طريق صديقه ذي النفوذ الواسع علي بيك من إحباط الهدف الذي وضعه كل من المهندس صبيحي والمهندس أنور نصب عينيهما. هذا على الرغم من أن المهندس استطاع التوصل إلى وثائق تدلّ على أن أمير غزلان، وبدلاً من متابعة القضية لتحصيل حقوق الفلاحين نجد السيد على بيك، باتفاق مع المدير المهندس فهاض، وبعض المسؤولين في العاصمة، ينهج في نقل المهندس أنور إلى الشام بصفة أن موقع عمله الجديد سيكون قريباً من أسرته ومن خطيبته، وتطوى القضية عند هذا الحد. ويظل أصحاب الأرض التي أخذت منه عنوة أو سُدّت في وجوههم الطريق إلى استصلاح أراضيهم الزراعية لمعاناتهم المستمرة، فلما يبقى الفساد يعقّق

مكاسب جديدة من خلال الإشراف إلى منصب جديد يمثّل فيه المهندس فهاض، فقد قيل إنّه سيصبح معاوناً للوزير. أما أنور، ومن هم على شاكلته، فلا يمثلون في رأي علي بيك إلا شيئاً متحسّين يرهقون التطور الاقتصادي، ويقفون في وجه المشاريع التي يسعى لتحقيقها رجال الأعمال اللئجون، بحجة تطبيق الخطط الاشتراكية، والتمسك بحقوق الطبقات الفقيرة. (٢٨) وتنتهي الرواية برسائل ختامية يبعث بها المحامي شكيب مجد الدين، وأخرى من المهندس صبيحي زيدان، وثالثة من اسمهان، إلى المهندس أنور في دمشق، يخبرونه فيها أن المركز هرب مع الفلاحين من استخدام الطريق، وبذلك يكون قد تحقق لأمر غزلان ما كان يسعى له، وهو الاستيلاء على مزيد من الأرض. (٢٩)

البنية الملائمة للرواية:

من المعروف أن المكان، وهو الفضاء الذي تتحرّك فيه الشخص، وتجري فيه الحوادث، ويمتدّ فيه الزمن الحكائي، دلالات كثيرة يوظفها الكاتب في القصة والرواية، لتقلّل الفجوة بين الفعل المباشر ما يتجنب ذكره صراحةً أو تحديداً. فعلى سبيل المثال تعد إشارة البهر كاهو إلى مدينة ههران في روايته الموسومة بعنوان الطاعون من حيث هي مدينة بلا حمام وبلا أشجار وبلا حدائق، إشارة ذات مغزى، وهو نزول العقاب بالشخصية الرئيسية في الرواية، إذ من المعروف أن المرضى بالطاعون لا يبق لهم الخروج من الفضاء الذي يصابون فيه لفجوة (٣٠) ولا يقتصر الاهتمام بالمكان على المدينة، أو على ما تتركه من معاناة الشخص، وإنما قد يلجأ الكاتب إلى إدارة الحوادث في عربة قطار تتحرك بسرعة بين موقعين متباعدين، مثلاً نجد في رواية الدول ليشال بوتوري (٣١). وقد تجرّى الحوادث في حيّ مثلاً نرى في زقاق المدق، أو السمان والخريف، أو خان الخليلي لتجنب معقوف (٣٢). وقد تجرّى في سفينة تعمر حباب البحر مثلاً هي رواية الرب لم يستر في اليوم السابع لرشاد أبو ساور (٣٣) والمصنفة لجبرا إبراهيم جبرا (٣٤). وقد يكون الفضاء الروائي متمثلاً في قرية أو في هضبة أو في مركز اجتماعي. وفي رواية أضر السيد العجلي ثمة بنية مكانية تسبّط

المكان وهو

الفضاء الخارجي

الذي تتحرك

فيه الشخص

والحوادث دلالات

كثيرة يوظفها

الكاتب في القصة

في حلب ثمة ما يشغل البطل عن نفسه فهو يكتب لسيرة متأثرا بأجواء المدينة التي تختلف أناسا وبيئة عن دمشق

فوجيء أنور شاكر بالمسيبة شاهانزادتها دلال وإنها ربيع وسهرها سهيل يدفعونه إلى زيارة القلعة، ولم يتردد في قبول الدعوة. فما إليها يقبضه في حجرة عارية الجدران في الفندق والقلعة، مقلبا يحنّ ثلثا موضعها المؤلف، تقع في قلب حارة من حارات حلب القديمة. وتركيز الكاتب على وصف هذا الجزء من المدينة بالقديم له مغزاه، فهو يريد مزج الحاضر بالماضي العريق. ولا سيما عن طريق الوصف الدقيق للأزقة الضيقة المتعرجة (٤٠). ومما يترجم هذا الشعور عند أنور الوصف الذي أورده المؤلف لشهد القلعة عن طريق الحوار الداخلي بين أنور ونفسه، وهو الحوار الذي تصرف الراوي فيه تصرفا لا يخلو من معنى: «هيكال القلعة الشامخ وسورها المقطع بإبراجه، يلتقي على السطح أمامه ظلالا مسننة، وهي ظلالٌ تتشابه بسبب انعكاس ضوء القمر الذي يظهر في كبد السماء» (٤١)

وهذه العنشة لا تقاس بعنشة البطل عندما يوزر لأول مرة سراي إسماعيل باشا. فقد حرص الكاتب التجلي على وصف هذه السراي، وتركه الدعوة تعني به قضاء ليلة الممر بين جدران الماضي العريق وأروقة الموسيقى، وإياه الفناء الشرقي الأميل على أنغام الآلات الموسيقية والأصوات المذبة والكلمات الشعرية الرقيقة. ففي سراي إسماعيل باشا الذي حكم حلب منذ قرن من الزمن قاعة وإيوان وإسطبل للخيول وجناح للمعاليق وجناح للنساء يسميه الكاتب (الحُرْمَلُك) وقبائه وأهليه مزخرفة بالبحر والخشب المحفور والمنقوش بالزخارف العربية الجذابة التي تغلب الأصمار، وتذهل القلوب، وعلى لسان أحد أبطال الرواية، وهو سهيل، خطيب دلال، يستذكر المؤلف الماضي، ويتوسط جدار الإسطبل باب "حديث" منقوش، وراء معالي الخيل، ومساق متعددة للنساء يستقل بعضها عن بعض، وقد تحول قسم من ذلك الإسطبل مستوعما لمنتجات أحد معامل الصابون، في حين تحول جناح آخر كان قبيل وفاء ألباشا مقرا لحرسه إلى مستودع للمشمع، وهذه السراي ألت ملكيتها لرجل يكتي بأبي محمود، واسمه الحاج عبد الله، كان في الماضي حجارا، أي قاطع أحجار من تلك التي تستخدم في البناء قبل

الماضي وأخرى من المستقبل، ولا سيما عن مركز عمله الذي هو ذايب إليه، وهو مركز الاستصلاح، والبقعة النائية، والرسالة التي يصطف بها من أبيه شاكر عرفان إلى صديقه الحاج نعمان الديرياني في حلب.

وفي حلب ثمة ما يشغل البطل عن نفسه، فهو يكتب لسيرة متأثرا بأجواء هذه المدينة التي تختلف أناسا وبيئة عن دمشق، فهي مدينة كبيرة، عريضة الشوارع، متسقة الأبنية، خلافا لمركز الاستصلاح الذي يقع على هوامش قرية بادية نائية أين هي من حلب (٣١) وفي يوم واحد يستطعم مجالسة نساء ثلاث يصفهن جميعا بأنهن في غاية الجمال واللطف والظرف. مما يفر صدر سميرة غيرة (٣٧). والمنازل أن تتاح له فرصة الاطلاع عليها دون أن يقيم فيها في حلب، وهي منازل فخمة، فبيت الحاج نعمان بيت كبير فيه صالون واسع، تزدهم فيه قطع من الأثاث الذي ينمى على الترف (٣٨). ترف ينسجم انسجاما كبيرا مع أناقة ساكنه اللطيفة للنظر (٣٩).

وحلب المدينة هي أيضا حلب التاريخ، والثقافة، والحضارة. ويذكر الراوي من شأن هذه المدينة ما يترك البطل بالماضي، فقبل ثلاث من السنين زار حلب والقلعة زيارة خاطفة في رحلة جامعية غير أنه لم ير منها إلا ما رآه أكثر. وضما تروح بارقة أمل لتجديد الزيارة لا يمانع. وهنا يتأني الكاتب التجلي في وصف علاقة البطل بالمكان.

عليها الطرق والممرات والأزقة والخروج عادة من المركز أو من المنزل أو الفندق أو المكتبة نحو أمكنة أخرى أكثر انفتاحا على الأفق الخارجي، فهو قبلا ما يبيت في بيت، أو في غرفة في فندق، أو في مسكن للبطل في مبنى سكني من طابق أو اثنين، وإذا قام البطل بزيارة لأحد الأشخاص، أو غادر المركز رقم ٦ إلى حلب لإصلاح بعض الأثاث، فقبلا ما المطلع أو مكتب المحامي شكيب مجد الدين. وهذه ظاهرة تلفت الانتباه إلى أن الكاتب يفرّ ضارا من الأمكنة المغلقة التي تلقى الضوء على بعض الأشخاص إلى الأمكنة المفتوحة التي تشهد حركة غير فردية على الدوام، وتجل المشهد المصري بوعي بإمكانة أخرى يستطعم أن يتخطى الشاري علاقتها بالأمكنة المذكورة.

ففي كلامه الموجز من باحة الجامعة وإشارته السريعة لشجرة السنديان: «في هذه المرة كل مرة، تمت السنديانة، على المقعد الذي شقت الألام أصابعه الخشبية، وأحالت الريح والأصطر دهبه الأخضر بنيا في أماكن، وأسود في أماكن أخرى» (٣٥) نجد إشارات مضمرة في تلك الكلمات المحسوسة، فهي توحى بأن لقاه أنور بسيرة لم يكن الأول ولا الأخير. بل سبقته لقاءات تمت على هذا المقعد بالذات، حتى إن الراوي والبطل كليهما يريان تغير لون هذا المقعد وما تركته الطهيعة من أثر في مناشقه الأخضر، وما في قوائمه الخشبية من تآكل بفعل الزمن والاستعمال. فما الذي تدل عليه البقع السوداء، والبقع البنية من معنى، إن لم يكن قسم هذا المقعد، وإزامن هذا التغير مع اللقاءات المتكررة لأنور وسيرة.

ومن هذا النمط المكاني تجه الطريق التي قطعها أنور شاكر في سيطرة البولسان إلى جانب المحامي شكيب مجد الدين وآخرين، فعلى مدار الزمن الذي استغرقته الرحلة من دمشق إلى حلب وأنور يربط المسافات على جانبي الشارع. وهذه الطريق بطيعة الحال توحى للشاري بإمكانة أخرى لا يتركها الراوي. فقد راحت عين البطل تركضان على السهول المسحقة تارة، وفي الأفاق الممتدة على مدى نظره تارة أخرى، تخالف ذلك تصورات عن

من تلك البقعة النائية في المركز، وأين هو من تلك القرية المسماة قرية السياد؟ وأين هو من تلك الأرض التي ينتازع عليها أمير غزلان والأهالي؟ لقد استطاع الكاتب على الملمة أن يحول الماضي إلى ماضٍ مشوه، والأرض إلى بؤرة صراع. مع أن المستطاع وصل الحاضر بالماضي، وتحول العالم الذي نعيش فيه إلى فردوس أرضي كذلك الذي يشهده السراي؟

وفي استكشافه المتواصل للمكان في الحبكة القديمة لا مناص من أن يؤخذ النبل إلى أحياء وأمكنة أخرى لم يعرفها من قبل لكي تكون الصورة واضحة، وفي المشهد كاملاً. وعلى هذا الأساس تم اختيار القيسرية العلية هدفاً لزيارة أخرى وسهرة جديدة يدعى إليها أنور البطل الذي لا يتردد في قبول الدعوة لا سيما إذا كان وراءها موقع جديد نتاح له زيارته برفقة طلبة؛ شاهانزاد ولال وبيبي وآخرين. ويتم التركيز على أن هذه القيسرية من المعالم العريقة في حلب التي لم يطأها التغيير، لا في الاستعمال، ولا في البناء. فقد شيدت «أحجاراً ضخمة متينة مقاومة، بناها أجداد الأجداد، وظلت سائلة ليسكنها وتسلمها الأبناء والحفدة. وليست كبوت المطين والتين في حارات دمشق» (٤٧)، والقيسرية غالباً ما تفتتح على مساحة تحيط بها الحوانيت المبنية على طابقتين، وفي الأرضي منها دكاكين تباع فيها البضائع بالمفرق، وفي العليا مكاتب التجار المعتبرين، ومخازن لبيع البضائع بالجملة. وفي الطريق إلى القيسرية العلية لا بد من عبور قسطل الحجارين، وخان الحرير، وهو اسم يطلق على بقعة مفتوحة فيها أطلال خان قديم طمسته العمارات الجديدة ذات الطوابق المتعددة (٤٨). ومثل خان الحرير ثمة إلى آخر باسم خان البنادق - نسبة - إلى البندقية (٤٩). خان البنادق - نسبة - سمي بذلك الاسم لأن الذين استعملوه كانوا من التجار الذين قدموا إلى حلب من البندقية المدينة الإيطالية المشهورة، وهو حي متصل ياسواق ذات سقف مقلقة بالكامل إلا من فتحات يحق فيها بطل الرواية ليروي ما ينقد منها من الأضواء وما تقوم به من وظيفة في تبديل الهواء. وأول تلك الأسواق ذلك الذي يسمي سوق السطحية، ويعد سوق البصبي والشراخ، والرزب،

استكشافه المتواصل

للمكان في حلب

القديمة لا مناص

من أن يؤخذ البطل

إلى أحياء وأمكنة

أخرى لم يعرفها من

قبل لإيضاح الصورة

من التماس يزور مكاناً من هذا القبل إلا وتضع في أعماقه الأسئلة عن ماضي هذا الأثر، وكيف كانت الحياة تسير فيه؟ ويتمنى لو أنه يستطيع أن يرى الحياة وقد عادت تضطرب فيه بجل ما فيها من حركة وصخب. وعبد السلام المجيلي باختياريه لسراي إسماعيل باشا، والإيوان بالذات، لتصوير الحياة وقد دبت في هذا المكان عن طريق الفناء والموسيقى والسرور الذي يمتد إلى الهزيع الأخير من الليل، إنما يشير - بطريقة غير مباشرة - لنظرة الفكرية والفلسفية للحياة، وعلاقة الإنسان الحي بالزمان والمكان. فحين نستطيع بشيء من الحرص لا يكلف كثيراً، أن نصل الحاضر بالماضي، وأن نمد قوساً طرفه بأيدينا وطرفه الآخر في الماضي العريق. ففي ذلك الضوء الساطع الذي يضيء جنبات الإيوان في السراي يصير أنور ومن معه قاعة ضيقة جنبات، مرتقمة السقف، يتصدهرها إيوان مرتفع، مملوء حضوراً توعزاً بين قلب الإيوان وجنبات القاعة. كان ذلك في عيني أنور مفاجأة انشقت عنها المكان بعد مسيرهم الطويل في أزقة ضيقة شاحبة الأتوار، وتجولهم الحذر في ممرات الحرمك الممتلئة (٤٦).

لقد جعل المؤلف المجيلي من معارضة العتمة بالضوء الساطع، والأزقة بالقاعة الضيقة، والحرمك الخرب بالإيوان الذي تصطبغ فيه الحياة من جديد، مفارقة تعبر عن أن المكان وعلاقة الإنسان به يمكن أن تكون أداة للتعبير عن رؤية البطل للحياة. فالهندس أنور شاكر تتمرر المعشدة وهو يرى هذا كله. ضاين هو

أن يعرف أهالي حلب الباطون المسلح (٤٣).

تذكرنا هذه الثموت لسراي بالفارق الكبير بين الحاضر الذي أصنوه الفن المعماري الأثني فجعل منه مستودعات للفصح والصابون، بما توحى به هذه المواد من الاتساع، بعد أن كان في الماضي مركزاً للإشعاع الفني والجمالي الذي يخاطب الحس المرهف، والشعور الرفيق. وفي إشارة الكاتب إلى الحاج عبدالله الذي كان قاطعاً أحجار بنيت منها البيوت الرائعة التي تشهد على عظمة الماضي، أصبح بعد ذلك الماضي المهني الرفيع لا هم لديه إلا افتتاء البيوت والمتاجرة بما كان فيها من التصف والخشب الزخرفي. كان ظهور الإسمنت لم يبق له من ماضيه إلا ذلك المعبد الدائر، والأسس الدفين.

لقد حملت إشارة المؤلف إلى إغراء المال، وهو الدافع الذي كان وراء بيع ما كان في السراي من الخشب المزخرف اللاصق ببعض السقوف والجدران نتاجاً لبنائين من هوة الأكل والنقص، تعبيراً مجازياً عن استبدال التقوى بجل ما في حياتنا اليوم من قيم. ولذا بدا السراي لأنور في الأكمة التي اقتطعت منها الألواح مشوهاً مثل ماضينا المشوه، وحاضرنا الزائف (٤٣). فمشاهدة ذلك التشويه يذكره بالبيوت الشامخة المكدمة التي ترتفع الأصوات هذه الأهم منادية بضرورة الحفاظ عليها من عيث الجاهلين بقيماتها، وجشع متصيدي التحف الأثرية (٤٤). وهذا يؤكد أن الكاتب في وصفه للأماكن التي انتقل إليها بطل الرواية لا يصف المشهد المكناني وصفاً عسوائياً وإنما يحرص على جعل هذا الوصف صورة من صور التعبير المجازي عن أفكار البطل، ومشاغره تجاه العالم الذي يراه، ويحس به، ويشوقه عن طريق الحواس، اللمس والشم والذوق والبصر والبسيرة. مما يؤكد أن الأكمة في جل الأحوال لا تختلف عن أي بنية تعبيرية رامية أو صريحة مباشرة يستخدما الروائي استخداماً يتيح له أن يقدم لنا صورة وهمية للحياة تلمح يؤكد كل من رينيه وويلك وأوستن وورن (٤٥).

ومن المعروف أن التماس يتوقن إلى رؤية الحياة القديمة الأثرية وقد دبت فيها المكنة من جديد. لا يكاد أحد

في معزل عن البعد الزمني، فالقارئ يلاحظ شدة ارتباط الوصف للقلعة، أو القصور، بما فيها من أبهاء وأروقة وقاعات فسح، بالزمن الذي يقتصره على نحو ما، ويخالطه، في تركيب يصعب التفرقة فيه بين ما هو زمني حكائي وصفي سردي، إلى ذلك جمع المؤلف المجلي في روايته هذه بين المكان وموضوع الحنين، والذكريات، صحيح أن أنور شاكر لم يغادر هذه الأمكنة على نحو يهيم في نفسه الحنين إليها، ولكنه يظل، على الدوام، يوازن بين الأمكنة التي يشاهدها ويتقلع مقتطعا بين جوانبها، وتلك التي يعيش فيها في مشقة تارة، أو في مركز الاستصلاح لتارة أخرى. وهنا تكمن المغارقة التي يحرص عليها الكاتب لقيادة الإحساس بالاختلاف والصراع في الرواية.

على أن المغارقة الروائية ليست في الزمن وحده، مثلما يظن بعض الدارسين، والفتنة (٥٦) وربما كانت المغارقة أوسع في المكان منها في الزمن. ففي رواية أت منذ اليوم لتيسير سبول (١٩٨٨) اقتضت المغارقة في تصويره لبعض الحوادث في الجسر على نهر الأردن، ويمضي في باربعين دمشق، فكل من المكانين يمثل موقفاً تحكيمياً من وجهة نظر الراوي (٥٧). فاشخاص في البار يلهون وآخرون يمولون، وتتشرع الهزيمة (٥٨). ولم تفارق هذه التقنية الروائية في تصويرهم لوعالمهم الوممي، فمقابل زقاق المفق ثمة حي حيث جاردن سبتي، ومقابل عطفه الصبري هي رواية الفس والكلاب، هنالك كلام عن الشارع الذي يقدم فيه رؤوف علوان، ومقابل المدينة الصاخبة ثمة البادية الصغيرة (بيت لحم) التي لا تختطف عن القرى من حيث الهدوء والقطرة (٥٩). وفي أرض السباد ثمة مغارقة واضحة في المكان: فمقابل السراي، والقيصرية، والقلعة، وهي أمكنة ذات حضور إيجابي في النص، ثمة أمكنة أخرى تصور تحكم الكاتب من الحال التي وصل إليها الواقع اليومي.

فالفرقة التي يقيم فيها أنور، التي من المفروض أن تحتل حيزاً كبيراً

والآثار الدارسة التي ما تزال تحتفظ ببعض ما كانت تتميز به من الفن الرفيع الناطق بالجمال الضارق النجيع، فروايتيه بالتعبير المجازي الذي استخدمه أحدهم (٥٤) رواية تهكي على الأطلال على طرائق شعراء العصر الجاهلي والإسلامي. فعندما يشاهد أنور القلعة وهو في طريقه إلى (السفاحية) يراها مرسومة بالثور على سواد السماء، وفوق سواد الطريق حول القلعة، ويبدو له سور القلعة المدور الذي يطوق سفح ثلها بصخوره المصفاة تحت الضوء الساطع، كسوار ذهبي يحيط بزند أسمر عيل، وأما حجارة الأبراج البارزة فوق الجدار، والفتحات في تلك الأبراج، فقد تصورها حجارة كريمة بين لامة، وكامدة، مفروسة في السور الذهبي (٥٥).

تلك هي نظرة البطل لأطلال الماضي، وذلك هو شعوره الذي لا يقضى في تحسره على ذلك الماضي وما آل إليه المكان الذي هو تجسيد للزمن الغابر بمعنى من المعاني، وتجسد لقيم الحياة التي أصبحت الآن عرضة للمساومة، والصراع عليها بين من يريد الاحتفاظ بها أو التخلي عنها، بل المتجارة بها لقاء حفة من المال يمتنع بها في مكاتب فحمة، وإثاث يتم على ترشه، وسيارات فارمة، وبنائيات متعددة الطوابق لا هنمية فيها ولا معمار ولا ذوق.

المغارقة في المكان:

كما سبق يتضح للقارئ أن الكاتب لم يترك البعد الهندسي للمكان دون أن يأخذه بالاعتبار، ولا تناول المكان

والصناعة، والخيطان، وأخيراً سوق الحبال ثم خان النحاس، وخان الجمر، وهي أسواق وخانات لحاسة الشم فيها نصيب أكبر من نصيب حاستي السمع والبصر (٥٠). ه قلمة روايتي تبين من شرائح اللحم المشوي، وأخرى من الألبان الطازجة في العلب المكشوفة، وأخرى من الخضار الفضة والفواكه المكومة على مساطب في جانبي السوق، والرائحة الأذكي هي التي تبقى في سوق المطارين، فهي - أي السوق - مكتظة بأكوام الصابون البلدي، والأصشاب، الطرية منها والجافة، وأنواع التوابل، والبهارات، والأفاويه، مما يذكر البطل بسوق البروزية في دمشق، بين ميدان مدحت باشا وقصر العظم (٥١).

وإذا كان وكذا الكاتب الروائي هو أن يقدم لنا عالماً ومهما مطابقاً للعالم الذي نعيش فيه ونحيا، فإن لجوء المجلي إلى دغدغة حواس القارئ بهذه الرؤى لعالم المدينة الذي ما زال حتى اللحظة يحتفظ بصيرته، وبما يثيره في الحواس من روايات، وذكريات، يساعد مساعدة كبيرة كلاً من القارئ، والدارس، على الاندماج في هذا الكون الذي يصوره، إذ يستحيل المشهد الشريد إلى رؤيا، أو حلم، يمتن القارئ إلا يستيقظ منه... شأنه في ذلك شأن البطل، والراوي، على سواء. ولزيادة الإحساس بهذا الترابط بين العالم الوهمي الذي يصوره المؤلف ويندمج فيه البطل، تقف على هذه الصورة الطريفة لحارة السفاحية: ه طريق السفاحية مرسوفة بججارة مرصمة وغير مستوية كأنها برصها من الإسفلت الذي فُرشت به الشوارع الجاورة، والطريق حول القلعة، تشير إلى أن الحي الذي يقتصره أنور يقتضي إلى عالم آخر وزمن آخر. وكان الدرب تضيق كلما تقدم فيه السائر، وتزداد ظلمته بتعاود المصاييح الملقة في زوايا الأركة المتفرعة منه (٥٢) ه وهذا مكان يزوره البطل للمرة الأولى بعد تلك الليلة التي قضاه في سراي إسماعيل باشا ليتكشف أن هذه الحارة أقدم بكثير من حي الفرافرة الذي تقع فيه السراي فيزداد ولما بالأحياء الشعبية القديمة (٥٣).

ولا ريب في أن الكاتب في هذه الرواية يبدو وكأنه ملحوظ يحب الأمكنة القديمة والأحياء الشعبية

الزينة.

ومن العبارة الأخيرة تتضح نوايا الروائي المجيلي من تركيزه البين على هذا الوصف، فهو يهدد لسرد الحكاية المتمثلة في موقف أنور من الصراع على أرض السيد، وهو في الوقت ذاته يمثل مفارقة ساخرة يستخلصها القارئ من موازنته بين هذا المكتب والغرفة الحبقرية التي استخلصها المهندس من برائن الأسد. فهين جدران غرفته العارية وأثاث هذا المكتب « الأنيق، المترف، والجدران الملصقة بالخشب الثمين المزين(٦٢) »، وسوف يحس القارئ بالمزيد من الفارق عندما يستطلع موقف أنور من هذا المكان « ولم يخف أنور الشعور الذي أحس به عند رؤيته مكتباً بهذه الفسامة في بقعة كل ما فيها أكوام مسبقة الصنع(٦٣) ».

لا ريب في أنّ هذا الوصف لمكتب أمير غزلان هو أحد الحواجز التي ستدفع بالحوادث إلى الأسام، غير أنه في الوقت نفسه يشير إلى رغبة الكاتب في إقامة المقارنة بين طبقة أخرى، فقد توصل إلى هذا الموقف من خلال إشاراته للأمكنة دون أن يقول ما يريده مباشرة. ويتضح هذا وضوحاً أكبر إذا نظر القارئ في المكان المفتوح الآخر الذي تطرق إليه الكاتب وهو: أرض السيّد، والمراب، ومنازل الفجر (الحجيات).

فعلى خلاف ما سبق نجد المكان الذي يعيش فيه الفجر من ذوي الحجيات على هامش الحياة، وإذا قرأ القارئ المشهد السردى هنا بالشهد الذي ذكر عن سراي إسماعيل باشا، والإيوان،

في اهتمامات الراوي، نظراً لاقترانها بالبطل ومركز صله، ليس ثمة ما يبرح، نقول له سمير في خطابه إليه رداً على خطابه هو « غرفتك هي عمارة موظفي مركزي الاستصلاح ٦ جدرانها عارية؟ حسناً بماذا كنت تريد أن يزينوها بلوحات فنية من دافنشي؟ تستطيع أن تمارس هوايتك بالرسم على الجدران العارية. لا تترن « شفتنا المقبلة إذا لم يفضل عمك والدي، وعمي والدك، بإهدائنا بعض الأثاث المحترم؛ فسكون عارية الجدران.. هزائلك كمهندس زراعي - قذ الدنيا - لا أحسبه يقك لمن الخبز والزيتون(٦٤) »، ولم تكن تلك الغرفة التي يقيم فيه أنور إلا قصراً بالموازنة مع غرف أخرى يقيم فيها آخرون في المركز. فقد استخلصها له المهندس صبيحي من برائن الأسد مثملاً يقولون وهي إلى جانب ذلك صهيوة، تقع في مدخل البناء متعدد الطوابق(٦٥).

وهذه الغرفة التي تمثل بالنسبة لأنور ملاذا تهرب عن ذروة الإحساس بالصبيح، وانعدام التفاعل مع المكان الذي يفترض فيه أن يكون أليفاً لشخص يريد أن يقضي فيه القسم الأكبر من وقته كل يوم، والمفترض أن يجد فيه الراحة والاستقلال الذي يتوقفه بعد عودته من صله نهاراً في الورش، والمراب. لكنّ الكاتب أراد بهذا الوصف الذي تكرر في غير موضع أن يعقد مقارنة بين المكان الذي يعيش فيه المهندس أنور والأمكنة الأخرى: منزل الحاج نعمان مثلاً، أو مكتب المحامي شكيب، أو منزل المهندس صبيحي، أو المكتب الضخم الذي يستخدمه أمير غزلان. فينبطه سريماً إلى مكتب غزلان هذا نكتشف الفارق الكبير بين المكانين اكتشافاً لا يخلو في الحقيقة من تهكم « غرفة كبيرة تتمسدها، قبالة الباب، منضدة عريضة وعالية حجيت وراعاها أغلب جسد الجالس فلم يبق منه إلا رأسه، وأعلى منكبيه، وحتى حين قام أميرغزلان في وجه زائرته ظل أكثر جسده مختفياً وراء تلك المنضدة تقصر قامته من ناحية، ولأنه من ناحية أخرى لم ينهض بطوله كله. ظلّ - أنور يتأمل في جدران الغرفة الواسعة، وسقفها، وحتى أرضيتها، كالمتعجب من أنه لا يجد في هذه البقعة النائية، والمتقطعة، مكاناً بهذا الفنى، وهذا الأثاث، وهذه

وغناء صابر أفندي، والضبيوف السامحيين في المكان، يبعد الفارق بينهما كثيراً لا يقل وضوحاً عن الفرق بين المكن والهامش، يقول الراوي واصفاً المسرح الذي يستمع فيه السامعون لأغاني الحبيّات، وشاهدون الرقص: « صوبيه » أنور بمنظر غريب لم يكن يتوقفه، وإن لم ير فيه رفاهة شيئاً غير عادي، أحس وكأنه في مسرح أضيء أمامه فجأة، ورفعت المنارة فيه عن مجموعة من الممثلين كاملة، كل منهم في دوره التمثيلي، وأنه هو ورفاقه الثلاثة و السائق، هم المتفرجون الوحيدون على تلك المسرحية. مصدر الضوء كان مصباحاً غازياً من نوع (لوكرس) مرفوعاً في جانب من البيت، على عمود معدنيّ طويل، ولهيب نار موقدة في ثغرة في وسط البيت. مجموعة الجالسين يفترشون بساطاً، و لا يبد، أغلبيها راحة ومتنق، ويتكئون على وسائل مصادرة الألوان مطروحة تحت مراقفهم.(٦٤)

ففي العبارات الأخيرة ما يشي ويوضح الفقر واليؤس الذي يعيش فيه هؤلاء المهشّمون مقابل الترف الذي تتمتع به طبقة الحاج نعمان الديرياني، وعائلته، وأصهاره وضبيوف، وأحاج عبد الله، وغشيرة... من أبناء حلب الشهادة الذين يحاولون وصل الحاحهم بالمناضي. في حين أنّ هؤلاء الناس الذين يتنكر في العادة من الكلام عنهم، وعن لهوهم، ولا يُذكرهم إلا من باب التهكم على الآخرين، إنساناً لا ماضي لهم مثلاً هم لا حاضرين لهم. فندمنا يقال عن أنور إنه سهر ليلة في مضارب الحجيات يقال ذلك باعتباره سبة أو شتممة أو مظهراً من مظاهر التسوط. وكان السيّد أصحباح الأرض التي بهمت بأبغض الألمان لأمرير غزلان لا يظنون عن هذه الشريعة الاجتماعية المهنسة.

فقريّة السيّد « ببيت ». ومنازل متفرقة، وأطش.. جدرانها من لبن.. نسيه.. وسقوطها المستورة بالطين والأعواد المائلة نحو الأرض تتخلل كتلتها المتباعدة بيوت شجر صغيرة، وخيام مكدرة. كأن سكان هذه الأخيرة لا يمكن أن يكونوا يبنون به بيتاً ثابتة. «(٦٥) ولكي نلاحظ الفارق لا بد من أن نتذكر الوصف السابق لأثاث منزل الحاج نعمان أولاً، ومنزل المهندس صبيحي، والمكتب

الغرفة التي تمثل بالنسبة لأنور ملاذاً تهرب عن ذروة الإحساس بالصبيح وانعدام التفاعل مع المكان

الرغبة في إضفاء المفارقة على العمل الروائي من خلال الأمكنة هي المحور الذي يحرك الكاتب

بغير نظرة الاستهزاء، والسخرية، ولا سيما من المحامي شكيب مجد الدين، ومن أمير غزلان، وصاحبه المقتصد علي بك، ومن المهندس أنور، صاحب التواها الجيدة، بغير الكذب.

الملكوت وأثره في أركان الحكاية:

1. الشخصيات: من المعروف أن الشخصيات تعتمد في وضوح معاملها، وحركتها على السرد، فأنور شاكور يلقي إلها من البداية بإضفاء تشعشع من البطل الذي أسند إليه الكاتب، وهو التمزق. فقد انتقل من الشام إلى حلب ثم إلى البقعة الريفية النائية التي يقع فيها مركز الاستصلاح، وقرية السيد. ومن خلال هذه الحركة يكشف الفرق بين حلب ودمشق، بين الناس الذين يعيشون في منزل الحاج نعمان الديرياني وأولئك الذين يتوقون لمودته إليهم في بلده. بين المحامي شكيب مجد الدين والمهندس صبيحي مثلاً.. بين هؤلاء - جلهم - وبين أمير غزلان والمهندس فياض وعلي بك، الرجل الممتنع بنفوذ قوي لدى مضمري القرار في كل من حلب، ودمشق (١٨)، والاكتشاف لا يقتصر على ما ذكر، فأنور حديث التفرج، يلتحق بمركز عمله للمرة الأولى، وهو ما يزال غش التجري، طري المود. ولذلك كان الانتقال من المركز إلى حلب مراراً يحقق له المزيد من التعرف: القلعة، والناس الذين في حب الفرافرة، والشرابي، واستعادة الماضي بما فيه من الطرب الأصيل

الذي يديره أمير غزلان ثانياً. شيكان هذه القرية يستعدون حصراً من نبات الزل، أو عود البردي لمزمل بيوتهم أو خيامهم بعضها عن بعض. وليست لديهم مصابيح، ولا حتى من ذلك النوع الذي يسمى (لوكر) غير الثقيل الذي لا يشعل نوره، وإنما يعتمدون على حفرة في الأرض يشعلون فيها النار، ويفنونها بجذوع من الخشب كبيرة، وعيدان من الحطب (١٦).. وعوضاً عن الأسوار التي تعزل الحي عن الحي، يستخدم السيد أسوار من الحصر التي يطلقون عليها اسم الزروب وفي هذه الأجواء يمارس السيد، والشيوخ منهم خاصة، طقسهم الصوفية، وعروضهم، التي تكاد لا تصدق (١٧).

وفي ظلنا أن وصف الكاتب المجيلي لهذه الطقوس، من زاوية رؤية البطل لها، تمثل اتحاد الأجواء الغرائبية السردية والمكانية في آن. فإذاً ما تتأسسنا القضية الأساسية التي جعلت المؤلف يقيم أرض السيد وقريةهم في فضاء النص، أدركنا أن الرغبة في إضفاء المفارقة على العمل الروائي من خلال الأمكنة هي المحور الذي يحرك الكاتب. فقد أجرى مقابلة بين المكان الذي يقيم فيه البطل، والمكان الذي يعمل فيه، وهو مركز الاستصلاح، وأخير المكان المكان البائس الذي يعيش فيه هؤلاء المهتمشون من أصحاب الأرض، المحرومون حتى من فرص الوصول إلى الأراضي التي يمكن، ومن حق الإقامة في بيوت ثابتة كأي أناس يتمتعون بالحد الأدنى من حقوق الإنسان. ومن نجاح هذه المقابلات والثنايات أن يشار السارد بين الأمكنة المترفة والمرفهة وهذه الأمكنة ليصل من نتيجة الموازنة أن المكان يمتزج من خلال هذه العلاقات من الصراع والتفاوت الطبقي، وعن اندماج التكافؤ الاجتماعي، فتمتاز من الناس تقضي الليل في طرب وهو تسمع الموسيقى والغناء الشرقي الذي يندثر الحواس، وأخرى تقضي الليل في طقوس تتمتع على الطمن بالسموف، والقصص الحديدية المهمة إلى درجة الاحمرار، والرقص المتواصل إلى درجة السقوط أرضاً من أثر الدوران. وهذه الطقوس، التي تزاوِل باعتبارها مهادنة غابها التقرب للخالق، لا تغفر من الآخرين

والغناء العذب، وهذا كله يفتني تجريته، ويحته على الثاني في حل ما يصدر عنه من تصرف، ولا سيما عندما تحاول (شاهناز) مرادوته عن نفسها في ظرف هو أبعد ما يكون فيه عن التفكير (بالحب) (١٩). والشخصيات الأخرى لم تكن أقل تأثراً من هذه المكان، فهليل يبدو على خلاف أنور ذا خبرة في الأسان التي يتجول فيها، فهو لا يستمتع بلذة التعرف بقدر ما يتمتع بلذة التدخل لتقديم مساعدة تملّ ضرباً من الإغراء لأنور كي ينمّج في جو الأسرة، كذلك يبيع في مهاراته لا يقتضي أن يكون نموذجاً خارجاً على المألوف، مستعداً لتقديم المساعدة لأنور، بغية تحقيق المزيد من التعرف على حلب. والمهندس صبيحي يدعو أنور مراراً إلى منزله، ويبدو على استعداد دائم لتقديم العون، ومساعدة أنور في أي شيء، فهو غير أناني، ولا يستأثر بحق، متلاف، وكريم، ومستعد للتضحية في سبيل إسحاق الحق، فيقال عنه، كأثور، من المتحمسين الذين يضعون المرافيل في وجه الشروعات التي يتخذها رجال الأعمال المتنوعين، أمثال علي بك، وأمير غزلان (٢٠). والمهندس صبيحي هو اللبيل الذي يقود أنور إلى قرية السيد ومعمل الزيتون النهائية ومكتب غزلان.. ومن خلال هذه الحركة التي تبث التماسك في أوصال الفضاء النصي يؤكد صبيحي دوره الوظيفي في الرواية. فهو شخصية مساندة، ومساعدة، خلافاً لعللي بك والمهندس فياض الذين يحطمان أحلام أنور شاكور بإعادة الحقوق، وإحياء مصابي أمير غزلان في الاستيلاء على مزيد من الأرض، ويوجهان للمشروع ضربة قاصمة ينقل المهندس الزراعي أنور إلى مركز جديد في دمشق.

٢. المتمدن الحكاكي: لاجدال في أن السرد يمثل الطريقة التي يُروى بها الكاتب عن طريق السراوي حكايته التي تدور حولها الرواية. وقد سبق أن سقنا أبرز الوقائع والحوادث، التي تضع القارئة في جو النص. والمصدر بنبة تصمية تقوم على ثلاثة محاور، هي: السارد، أو

المراب، نجد أنه يصنفه بطريقة تتم عن أن ذلك الكلام هو ما يدور في ديفلاء البطل ذاته (٧٧). وهذا أن لم يُبَيَّن تأثر السارد، وزاوية النظر التي يحل منها على الحوادث، بالمكان، فما عسى أن يفت؟

ب- وما من شك في أن الكاتب يتوجه من خلال سرده القائم على تبديل الأدوار، والتنويع في وجهة النظر، إلى قارئه ضمني يحتاج من حين لآخر أن يشرح له ويوضح. وقد رأى في سميرة التي تقرأ رسائل أنور، وهي أنور الذي يقرأ رسائل سميرة لتارة، ورسائل المحاسبي، والمهندس صبحي، والموظفة اسمهان تارة أخرى، فأشاراً يتوجه إلى سارده ببعض الأسئلة، بدليل أن كلا من المهندس صبحي، والمحاسبي شكيب، واسمهان، وعلي بك، كانوا يفترسون طرقاً مميّنة للكلام مع أنور الذي جامعهم من دمشق، فالقاري الضمني - هنا - قارئ يكثر من الأسئلة، ولا يمنع السارد أدنا مُسمّئته سبب.

ج- وثالث المحاور التي يقوم عليها المشرّد هو المائدة، ولا ريب في أن المكان يحدّ في هذه الرواية - خلافاً للروايات الأخرى - الحافظ للمحرك للحوادث، فمن الكلمة الأولى في العنوان «أرض السباد» وضعت المؤلف وجهاً لوجه أمام حقيقة لا تنكر، وهي أن المكان يحتل بؤرة الحكاية، وعندما يشير السراوي للطريق إلى حصص، فقصداً، فخطب، يعضنا للمرة الثانية، وجهاً لوجه، أمام حقيقة أخرى، هي الحركة، والتقلع الدائب من مكان لآخر. وحول هذا التقلع، وحول تلك الأرض، تدور عجلة الحكيم، فيعود الوصول إلى حبل تبتدأ سلسلة من الحوادث الصغرى التي تمهّد لحادثة أكبر هي تجمع الفلاحين من أرض السيد أمام مركز الاستصلاح، ومن خلال الانتقال المتكرر بين حلب، والمركز، تقع حوادث أخرى قد تبدو ثانوية، لكنها هي التي تبني عليها الوظائف الكبرى في النص، ولا سيما التصرف الذي يؤخذ في اتخاذ مواقف من أنور، ويشهد الصراع

ما من شك في أن الكاتب يتوجه من خلال سرده القائم على تبديل الأدوار والتنويع في وجهات النظر إلى قارئ يحتاج أن يشرح له ويوضح

من دافشي (٧٢). وثمة مظهر آخر لهذه اللبنة السردية، الحافظ له هو اتخاذ المكان أداة لتغيير الأمل.

فهي أثناء زيارة البطل (أنور) بصحبة آل نعمان الدبرياني سراي إسماعيل باشا يتحول سهيل، خطيب دلال، تحولاً غير مباشر، إلى راوٍ. فهو يروي إسهيل حكاية الوالي إسماعيل باشا، وما جرى للسراي بُعْدَ وفاته، وانتقال ملكية المكان للأدي لأحد الماملين مُسبقاً في البناء، وهو (أبو محمود) الحاج عبد الله. ويستغرق تمثيل البطل لدور المروي له نحو سبع صفحات يتخللها شيء من الحوار. فكان الرواية انقلبت من رواية السارد العلهم إلى رواية تصمّنت فيها الأصوات، وزوايا النظر (٧٣). وما يلبث حتى يتحوّل أنور ببؤره، ويفضل الأثر الذي يتركه في نفسه المكان (المراي، والإيوان) إلى سارد يبادر على الفور لسرد ما شاهده وراء سمير (٧٤). ولذا لم يكن غريباً أن يكون المكان في مقسمة ما يُعنى به الراوي «المكان هو سراي إسماعيل باشا بين حيّ الفرافرة والقلمة...» وإلى هذا الاتجاه تتصرف بوصلة الحوادث، وينتهي الحكيم. ويكرر هذا الجزء من اللبنة مراراً... عند الكلام على القلمة. وقرية السيد... ومضارب الفجر: الحجاجات (٧٥)». ومكتب أمير غزلان (٧٦)». وحتى عندما يلتحق بمركز الاستصلاح، وعلى الرغم من أنه يتنحى جانباً تاركاً للسراي العلهم أن يصف

الراوي الذي يروي الحوادث، والمادة المشرودة، أي: الوقائع، أو الأحداث المطردة وفقاً لترتيب معين يؤدي إلى حبكة هابطة، أو صاعدة، والمسرود له، أو مثلاً يقال المروي عليه، وهو الشخص الذي يضافه الكاتب عن طريق الراوي (السارد) أي من يطلق عليه مجازاً اسم القاري الضمني. وللمكان الذي عني به المجيء أثر واضح في هذه المحاور الثلاثة يتجلى على النحو الآتي:

١ - فالسارد في الرواية سارد من خارج الحوادث، ومن خارج الحكاية، وهو سارد كل العلم، إذ يروي ما يقع بعد أن يكون قد استوفى مادة الحكاية الأصلية، ويعد زمن من هذه انتهاء تلك المادة. ويتخذ لنفسه منهاجاً في ترتيب تلك الحوادث، وهو اتباع التسلسل الزمني انطلاقاً من تقديم رؤية تالية لوقوع ما وقع. على أن المؤلف لا يقصّي من هذه اللبنة السردية شخوص الهواية، فيطريقة غير مباشرة، ونظراً لكون المكان هو الهاجس الذي تنبثق منه الحوادث، فقد اضطر لاستخدام أسلوب الرسائل، وهي تقنية قديمة معروفة لطلما لجأ إليها كتاب الرواية والقصة منذ قرون. فأنور شاكر يكتب لسميرة رسالة بعد أخرى، شارحاً فيها ما يكابه من آلام الفراق، ومرارة النوى، وأصفا ما يشاهده من أمكة لا تخلو من بعض الغرائب، فهي الرسالة الأولى يكتبها: وأصفا الفندق الذي نزل فيه بُعْدَ وصوله إلى حلب في رحلة مضنية تقارب الأربعمئة كيلو متر (٧١). فلو أن هذا التنبّيه عن المكان - دمشق - والحوادث في آخر - حلب - لما كانت ثمة ضرورة لنسج البطل لكتابة الرسائل، وأداء دور الراوي الذي يقص «على من يروي له بعض ما يحدث، وعندما تجببه سميرة تتحول بدورها من مروي له أو عليه إلى سارد يحتل المكان بؤرة اهتمامه مثلاً يحتل بؤرة اهتمامه هو: تقول له: غرهفك في نهاية موظفي مركز الاستصلاح جدرانها عارية، مسنناً مبالداً كنت تريد من أن يزيتوها لك؟ بلوحات

مع معنلي طريقة المستقلين من أمثال أمير غزلان، وعلى بيته، ومن تأمر معهم: المهندس فياض الطامع في وظيفة معاون الوزير.

وحتى الحكاية العابرة التي عرض لها الراوي، وهي تلقى (شاهناز) بانور، والاقتراب منه إلى درجة التصريح بالشق الذي تشعر به حياله على الرغم من فارق السن، واختلاف الموقف، كان المكان هو الباعث الموجي بتلك العلاقة. وذلك الحب، وبناءً على ذلك، فإن المكان - في هذه الرواية - هو مادة الحوادث: منزل الحاج نعمان، وما يدور فيه، ومكتب المحامي شكيب مجد الدين، ومركز الاستصلاح، وضارب النجر (الحجيات) وقرية السيد، وطوقس مشايخ الطرق، وقلمه حلب، والسراي، والقصرية، وغيرها من حوادث أتحدث اتحاداً وثيقاً بوصف المكان، ويتسرد الراوي للحوادث، ووعيه المتكرر بالزمان.

٢- اللغة والمكان:

أما اللغة فهي أداة التعبير التي عن طريقها ي شخص المؤلف - الكاتب - المكان. ويجعل منه كياناً مادياً ملموساً نابضاً بالحياة. فهذه اللغة يستحيل المكان إلى صورة أو أي شيء مرئي يحتاج لمن يرسمه بالألوان، والخطوط، لكن اللغة، بما لها من قدرة على الإيحاء، والتعبير عن الإحساس، تستطيع أن تقدم المكان في صورة يتعد فيها الزمن بالحدث، بالموقف الشخصي، والشعور الوجداني، بالرؤية الذاتية، سواء أكانت رؤية الكاتب أم الراوي. فعندما يصف نرجس بحفظ منزل أحمد الذي يسري في روايته بداية ونهاية، وقد زاره كل من حسين وسنتين، استطاع ببساطة اللغة أن يعبر عن المستوى الطبقي للمكان (٧٨). وعن النذوق الذي تمتاز به ربة الأسرة، وعن الفقر والبؤس الذي يعيش فيه كل من الزائرين.. والدعشة التي غمرتها عندما أصرها الستائر العملاقة التي تغطي الأبواب، والتواؤد، والتجنبة التي ذكرتهما بتلك المعلقة في ضريح سيدنا الحسين (٧٩). وهنا نجد الشجيرة يلجأ إلى الأسلوب ذاته في تمثيل صورة المكان، ليمسح القارئ على الدخول في العالم الوهمي الذي اخترعه على الورق، وقد حاول ذلك

عندما توقف الراوي إزاء منزل الحاج نعمان، ليمسح بيته أنور شاكر ما هو فيه من الترف الباذخ (٨٠). كذلك عندما وصف لنا بقلة لا تخلو من دعشة مكتب رجل الأعمال أمير غزلان (٨١). أو مركز الاستصلاح، والمضارب التي يعيش فيها النجر، ويخيون لياهمهم الملاح (٨٢).

ولا تفارق المجلي، في هذا كله، رغبته الواضحة في استخدام معايير ثلاث بعض الأشخاص، وفقاً للبيئة التي هم منها، فكلمة شواش - مثلاً - لا يعرفها أنور، لكن معيني ومن معه من موظفي المركز يستعملونها. وهو لا يتفكر الكلمة التي يُسمى بها الثبات الذي تتخذ منه الحضر التي تستعمل في أرض السيد بدلاً من الأسوار، فتارةً هي من نبات الزل، وطورا من البردي. ولا تخلو لغة الكاتب من بعض الأمثال التي تجعل الرواية، من حيث اللغة، صيقة بالبيئة. كالمثل الذي يقول: راح الهُدُ وأكلته وجاء الشيخ وقتلاته (٨٣). وقوله في موضع آخره أنش من القرد ما سَمِعَ الله (٨٤).

وقد يكون الكلام الهجى بعيداً عن الأمثال، لكنه يعبر عن بيئة المتكلم، فأسماهان تخطبب أمها قائلة: "ه أنور بيك يأهى إلا أن يَحْمِلُ السَّم بالمرض (٨٥)". وهذا أداة غُهر بعيد عن المثل الشعبي، فهو يضفي على اللغة صيغةً معشّية خاصة، ولونا يعبرها عن غيرها من اللغات. أما لغة الحوار، فقد حاول أن يجعل منها مادة لإبراز الصفات المميّزة للشخوص. وهذا يبدو واضحاً - على سبيل المثال - من خلال الكلام الذي يقوله علي بيك هي تعلّمه على كل من أنور، ومعيني: "ه هؤلاء الشبان المتحمسين يَمْرُقُون بحماستهم غير التزنة التعلُّق،

لا تخلو لغة الكاتب من بعض الأمثال التي تجعل الرواية من حيث اللغة صيقة بالبيئة

والتوسع الاقتصادي؛ هم يقفون أمام تنفيذ المشروعات التي يسمى لتفريقها رجال الأعمال المنتجون (٨٦). ه هذا كلامٌ يعبر شخصية علي بيك عن شخصية أسماهان مثلاً فهي تخطبب المهندس أنور قائلة: "ه نعم سيدي.. أين كنا؟ تذكرت... كنا عند الخياط الحماشي الذي قلتُ فيه إن خزانة الدولة هي جيب رعاياها (٨٧)". مثل هذا القول يعبر عن المستوى الثقافي، والشعبي، لهذه الشخصية إذا فهمت بشخصية أخرى مثل شخصية أنور، أو علي بيك.

وقد استخدم الكاتب في وصف القلمة، والسراي، والقصرية، والخانات، خان الحروب، وخان البنطاة، وغيرها.. لغة وصفية، وتاريخية، قريبة من لغة الجغرافيين، والرحالة، والمؤرخين، وكأنه يمي مسبقاً دور المكان في فرض ملامحه، وظلاله، حتى على لغة الكاتب، والرأي، والشخوص (٨٨).

خاتمة:

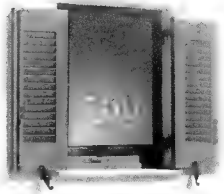
نستخلص ممّا سبق أن رواية المجلي أرض المبدأ لممت كثرها من الروايات، فهي، من حيث المكان، اتخذت منه أداة للتعبير عن ارتباط الحاضر بالماضي، وعن الصراع بين أمتلطين، بكسر الفين - والمستقلين، وعن الملاق بين بيئة وأخرى. واتخذت كذلك من المشاركة أداة للتعبير عن الفوارق الطبقية، وعن الفوارق في المستوى الثقافي للشخوص. وأداة للتشكيل الجمالي، سواء من خلال المشرّد، وتبادل الأدوار، بين الصادر، والصادر المشرّج (المشارك) أو من خلال الشرائح الوصفية التي تمثل الأسلوب الإنشائي الرفيع للمكان الذي لم يفته أن يستشمد المكان طريقة، وحافزاً للدلالة على اختلاف زوايا النظر، وتمتدّد الأسبوات، تاهلكت عن أن الأمثلة تركت الأجل جلاً في عرض المؤلف للمادة الحكاية، واللغة التي كتبت بها الرواية، ولا سيما الحوار.

ملفد واكتسب من الأدب

قدمت هذه الورقة في الاحتفال التكريمي الذي أقيم في الدرة للمرحوم المجلي

المراجع

١. ياسين نصير: إشكالية المكان في قصص الأمسي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ١٩٨٦.
٢. إبراهيم خليل: الرواية في الأردن في ربيع قرنه، دار الكرميل للنشر والتوزيع، صلالة، ط١، ١٩٩٤، ص ١٦١.
٣. السابق نفسه ١٦١.
٤. حسن التميمي: شمرة القضاء السري، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط١، ٢٠٠٠، ص ٣٤ - ٣٣.
٥. محمد أبو زريق: المكان في الفن، وزارة الثقافة، عمان، مطبعة السفير، ط١، ٢٠٠٣، ص ٣٠.
٦. زينة أبو نضال: علامات على طريق الرواية في الأردن، مؤسسة للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٥١.
٧. مؤسس الرزاق: المذاكرة المشابهة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٠، وانظر = الرواية في الأردن في ربيع قرنه، مصدر سابق، ص ١٠٨ - ١٢٠.
٨. غلب حلسا: الحكمة على الأطلال، دار ابن خلدون، بيروت، ط١، ١٩٨٠، ص ١٩.
٩. إبراهيم خليل: جبرا إبراهيم جبرا الأدب الثقافي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص ٤١ - ٥٨.
١٠. غلب حلسا: المكان في الرواية العربية، دار ابن خاتمة، دمشق، ط١، ١٩٨٩، ص ٣٢ - ٣٥.
١١. عبد السلام الميجيلي: أرض السيد، رياض الريس للكتاب والنشر، لندن، ط١، ١٩٩٧.
١٢. المصنف السابق نفسه ص ١٣.
١٣. السابق ص ١٤.
١٤. السابق ص ١٧.
١٥. السابق نفسه ص ١٧ - ٢٠.
١٦. انظر على سبيل مثال الجزء ٧ من الفصل الثاني.
١٧. انظره السابق ص ٥٢، ٥٣، ٥٤ و ٥٤ و ٥٦.
١٨. السابق ص ٥٨.
١٩. السابق ص ٦٩ - ٧١.
٢٠. السابق ص ٧٨.
٢١. السابق ص ٧١ - ٨٠.
٢٢. السابق ص ٨١.
٢٣. السابق ص ٨٥.
٢٤. السابق ص ٨٦.
٢٥. السابق ص ٩٨.
٢٦. السابق ص ١٠٧ - ١١١.
٢٧. السابق ص ١٢٠.
٢٨. السابق ص ٣٢١.
٢٩. السابق ص ٣٤٣ - ٣٤٩.
٣٠. عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، الكويت، ط١، ١٩٨٨، ص ١٤٩.
٣١. انظر ما كتبه من الكتاب في عميد الرواية العربية في دة التاريخ، مجلة عمان، لسنة ثالثة، ص ١٢٥ تشرين الثاني، نوفمبر، ط١، ٢٠٠٦، ص ٥١ - ٥٦.
٣٢. إبراهيم خليل: أمانة الراوي، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ٢٠٠٢، ص ٨٥.
٣٣. نفسه: جبرا إبراهيم جبرا الأدب الثقافي، مرجع سابق، ص ٣٥ - ٤١.
٣٤. الميجيلي: أرض السيد، مرجع سبق ذكره، ص ١٤.
٣٥. السابق نفسه ص ٥٠.
٣٦. السابق نفسه ص ٣٤.
٣٧. السابق نفسه ص ٩٣.
٣٨. السابق ص ٩٣.
٣٩. السابق ص ٩٦.
٤٠. السابق ص ٩٨.
٤١. السابق ص ١٠١.
٤٢. السابق ص ١٠٢ - ١٠٣.
٤٣. السابق ص ١٠٣.
٤٤. السابق ص ١٠٣.
٤٥. رينه وولك وأولسون ورن: نظرية الأدب، ترجمة محي الدين عيسى، مراجعة



المذكرات الشخصية

د. محمد بن محمد *

يجد كثير من الناس في قراءة كتب المذكرات الشخصية التي تصدر هنا وهناك بين الحين والآخر متعة كبيرة، وأنا واحد من هؤلاء الذين يسارعون إلى اقتناء ما يصدر من تلك الكتب حتى إنني في حال حصولي على إصدار جديد من هذه المذكرات أؤجل ما بين يدي من أعمال وأعطي الأولوية لقراءة ذلك الإصدار؛ فأنا أجد - كما يجد غيري - في قراءة المذكرات قدرة أكبر على استرجاع أزمنة وأمكنة ماضية بصورة جلية من خلال إفادات شهود عيان كانوا فاعلين في تلك الأزمنة والأمكنة، ويجد القارئ كذلك وهو يطالع تلك المذكرات بعداً إنسانياً يشده إليها وإلى متابعة تفصيلاتها، فضلاً عن ارتباط هذا البعد الإنساني والنفسي بالسياق التاريخي والاجتماعي الذي اقترنت به أحداث تلك المذكرات.

وإلى جانب ذلك فإنني أرى أن المذكرات الشخصية مجتمعة تشكل عنصراً أساسياً في ذاكرة المكان والمجتمع وريفاً للتاريخ الرسمي ورافداً لا يجوز إغفاله بأي حال عند كتابة التاريخ أو إعادة كتابته، لأنها تشتمل على الكثير مما يفعله واضعو التاريخ الرسمي مما يسد ثغرات كثيرة ويجب من أسئلة وتساؤلات كثيرة، ويصور الوقائع والأحداث بعين مختلفة ومن داخل المجتمعات وليس من خارجها، وتحمل رؤى وتصورات جديدة لتلك الأحداث.

ولكتب المذكرات بالإضافة إلى ذلك بعد فني وأدبي؛ فالذي يطالعها يحس أنه يقرأ عملاً روائياً سردياً، بما تشتمل عليه من عناصر السرد وديوان الأحداث حول شخصية رئيسية وغير ذلك من الحوار والرباط واللمحة الأدبية وغلبة العنصر الوجداني. وقد عدّ النقاد والأدباء كتب السيرة والمذكرات والرحلات جنساً أدبياً شأنه شأن الأجناس الأدبية الأخرى كالشعر والقصة والرواية والمسرحية وغيرها.

ويما أن هناك إقبالاً شديداً من القراء والمثقفين على قراءة المذكرات الشخصية، لما تملكه من خصائص فنية وأدبية وأهمية تاريخية واجتماعية، فإنني أتمنى لو أن الشخصيات الوطنية التي كتب الله لها طول العمر وكانت لها أدوار بارزة ورائدة في ميادين التربية والثقافة والتعليم والقضاء والطلب والإدارة وسواها، تبادر إلى تدوين مذكراتها الشخصية في تلك الميادين وغيرها، فإن تلك المذكرات ستقدم لنا حتماً صورة من العلاقات الاجتماعية السلمية والروح الإنسانية الصادقة، وغيرها من القيم التي كانت سائدة في وقت مبكر من تاريخ هذا الوطن، ثم أخذت تتغير شيئاً فشيئاً بفعل عوامل اقتصادية وسياسية طارئة.

وإنني كذلك لو تبادر جهة حكومية أو مؤسسة علمية إلى إنشاء مركز خاص لجمع المذكرات والسيرة الشخصية، حيث كبار السن على كتابة مذكراتهم ونشرها، إذ إن هناك العشرات إن لم يكن المئات من الأشخاص الذين يحتفظون بمذكراتهم في أدراجهم، وهناك العشرات بل المئات من الأشخاص الذي يحتفظون في ذاكرتهم بالكثير من التجارب التي ينبغي أن تكون وتُنشر وتظهر للنملأ.

* كاتب الخليل

جهادياً بالقطع في إيراد ذكرياته عبر هذا الزمن الذي بدأ الآن من الطابق المباشر، في مدينة أسمينية في رحلة استرجاعية إلى عشرات السنوات التي خلت، يؤكد في النهاية الحصاد المروء. أو مر الذكريات

(هنا

في الطابق العاشر

يقول لروحه الشاعر:

بدايات هي الدنيا

تكون هنا

وأيمن هنا؟

ولرحل في الـ ... هناك)

وبالرغم من أن تطور الشعر وكذلك تبدلات الحياة فضحت الأنا واختفى الشاعر الإله / النبي / العراف/ وتحول الشاعر إلى إنسان عادي مهمش مثل غيره فتنازل في كثير من الأحيان عن مناقشة قضايا الكون الكبرى وقضايا الإنسان المعظمي هاكتفى بأشكالياته هو وتوفر على البحث في مفردات اليومي والمعيش وهكذا فعل عمر شبانه إلا أنه مازال لديه بعض من نبي يهيمه ويسجته معه في الطابق المباشر ليمسح معه سنوات عمر امتدت إلى الخمسين منقبا عن الأشكاليات الفردية وأيضا إشكاليات بني جنسه.. ففي قصيدة الشاعر مفتتح الديوان ينتقد من ينتقدوه دون أن يسخر أو يهزأ مجرد أن يمرض وفي العرض نفي ورفض.. ثم يورد في باقي القصيدة بياناً مختصرا لما يتنويه في الديوان ككل وكأنه يقدم تلخيصا شعريا ليس للحالة التي تقتاها فحسب ولكنه يقدم سيرة همق خمسين عاماً متعدياً صورة بانورامية لحياة غير مستقرة ناشراً تاريخه الشخصي ورفاقه وتاريخ الوطن بل وشذرات من تاريخ العالم الحارق.

(هنا الشاعر

الطفل إذ يمضي مرثية لمر لم يكن بهيلا

عبد الفتاح مبري *

عمر شبانه في مرثيته الباكية عن طفولة ولت وطفل قطع يأخزنا الأزمان ولم يزل يبحث عن نفسه وذاته، هذه الارتباكيات المتشظية في متن الديوان ستطالعك بلا موارد كاشفة عن عمق حالات الانهيارات الإنسانية التي تسور انسان اليوم.. والديوان يؤكد على ذاتيته منذ العتبة الأولى، عنوان الديوان (الطفل إذ يمضي) بدلالاته.. براءة ولت وما زالت تنتهك دبرها نحو الأفول وبلا تردد يتنبئ العنوان صن ذاتية ومحورية القصائد داخل المتن.

عمر شبانه الطفل إذ يمضي



ويشأمل المتأخرين الفرعية لمعلم تهاديه

(الشاعر/ الصمود إلى الشاعر/ الكهل وحيدا/ من أول الدنيا/ أنا وهي/ وحيدا ولكن/ ليثني كنت)

ولو فرضنا الفينا هذه المناوئين الفرعية.. هل يصبح الديوان قصيدة واحدة بكائية زمن غير جميل، من هذا الدخول منظر أن الديوان هو سيرة الإنسان الذي اعترك حياته بحلولها ومرها.. ولكنه لم يكن

سبيداً من نهايات الخليقة

من مناق الدم

من اقش البدايات السحيقة

في كتاب الورد

..... (إلى أن يقول

من إيبلا إلى صيدا

ومن ارواة

حتى مركبات النار

في اثينا)

ص ١٣

وسنرى عمق التشظي وحجم الوجع والألم الذي يربح من قصيدته والتي فيها كل الأمانا ووجعنا أيضاً أنها أيضاً سيرة لأي إنسان ضل على أرضه الغريبة والأغرب

(هنا رجل

تشد في العواصم

حاملاً وهماً جميلاً

في حقالية اسمه: الثورة

وضل وضاع

حتى ضاقت الدنيا ببقاياته

وصار فضلاً... حفرة

وتسمر القصيدة المفتتحة في الكشف عن حالات الألم والوجع عن ذكريات تلملم شتاتها من مدن مختلفة عربية وعالمية ويعبر أسماء صادفها أو عرفها وأخرى اقترن بها أو قرأها وحضارات بادت من الصين إلى الرومان إلى الهكسوس .. عارضاً رؤاه وذكرياته وأفكاره وتطلعاته مادحاً وذاماً وشاملاً ومتأملاً وراضياً ورافضاً ولكن في النهاية يبيكي رفاقه وسيرته وأحزانه

(بكي الكهل رفاقه المتشردين

بكي شعوباً كالتهودي الحمر..

ما بادت

..... (إلى أن يقول

تجدد هي الديوان
هذا التماهي بين
الشعري والتفسي
مما يجعل القصيدة
تتأهل للعبور
إلى التلقي الآمن

ويكي شمساً يغطيها غراب معدني
قادم

من قرب هذا الكون)

ويلخذنا في رحلته إلى فلسطين فتبكي معه حطماً عربياً عصياً على التحفيق وطال طريقه إلى أن يصرخ النبي معه في نهاية قصيدته

(أناذي: أنت نوح العصر

يصرخ: أنت نوح العصر

اصرخ: أنت ميلادي

فيصرخ: أنت موتي

ثم تصرخ:

أنت ميلادي وموتي

يا أخي في الطابق العاشر)

ونوح هنا هي روحه التي التقاها وعرفها أخيراً بعد رحلة عذابه لطويلة.. هاجس النبي في أعماقه وسلمه راية الخلاص للإنسان ولنفسه. هذه الاطلاة الأولى في قصيدته الشاعر مفتتح ديوانه

(الطفل إذ يعضي) تجعلنا نضع أيدينا على بعض المظاهر الفنية التي تجلت في قصائد هذا الديوان

أكثر رسوالت القيمة

لا شك أن الهزائم التي لحقت بالقلم والمثّل وبالروح نتيجة تبدلات الحياة والحروب والاستعمار الجديد المتلون في أشكاله وأنواع الظلم والقهر المتباين التي لحقت بالإنسان في منظومة مستمرة .

كانت خطيرة الأثر أيضاً على الإنسان العربي خاصة وأفكاره وظهر ذلك في مظاهر الاغتراب والمزلة والتنبؤ وتشظي روح ذلك الإنسان.. ويوش الشعر وديانة أساسية للوقوف أمام هذه التبدلات أو على الأقل فاضعة لها وهذه إحدى أهم القيم المياريّة التي يمكن أن تقيس بها الشعر ومكانته أو قيمته الأدبية. إضافة بالقطع إلى القيمة الفنية التي لا بد وأن يحوزها هذا الشعر أو يقضي عليها وعلى الفور ستبرز قضية الشعر الحديث وكيفية قياسه وأحياناً التباسات التواصل معه من قبل البعض ولكني اعتقد أن سؤال القيمة الفنية لابد وأن ينطلق من امتلاك القصيدة غايتها.. حتى تستحق قيمتها. وإذا كان عبد القاهر الجرجاني قد أجاز منذ ألف سنة أن غاية الأدب التأثير في النفس المتفتحة لفحواً (١) فإن ذلك أصبح معياراً مهماً في تدقيق الشعر خاصة والأدب بعامه.

وبالنظر إلى ديوان (الطفل إذ يعضي) سنجد هذا التماهي بين الشعري والتفسي وهذا ما يجعل القصيدة تتأهل للعبور إلى التلقي الآمن لأنها تتحول إلى روح مسكونة بأسطورتها وخيالها . فالشعر الذي يأتي من حقول الوجدان لا بد وأن يكون مضفوراً بالحنين والألم والاشوق والحب والتعمر أيضاً الذي يصفه صفاء الوجود الشيع بإنسانيته المفرطة والباحثة عن الإنسان والعدل والانتماق.. فإذا كانت الكهولة المكتشفة هجاءً والتي خيبتها الطفولة لم تنثر كثيراً هي الانبثاق الأول والأساسي في رؤية الشاعر لحاله وحال الإنسان والناس والوطن فحول شعر إلى بكائية عذبة وعلى الوطن.. فإنه ارتكن على خيط سردي يعمر به ملامحه وملكه الطفل الكهل غافتر من سيرته حكاية للإنسان فاختلط الشعر بالتفسي. وهذه أهم الملامح في قصيدة الديوان.

البدايات: الألم

«بدايات تتركها الحُجاة

تحضن الأيام.. أحزناً

وتحضننا بالألم

ونكتهل

الذكريات: الألم (ص ١٠)

عمر شبانة الطفل اذ يمضي



أو لواطيون

مبنون

اطهار

ملاكة

وميموثون بالأنوار) ص ٦٢

الغربة والعزلة

*) صعدت إليه في الغربة

صعدت

وجعلته ص ٢٣

*) صمت وفراد

صمت يصرخ بالرجل الجالس

في الكرسي (العزلة) ص ١٠٨

هذه الاستشهادات السابقة وغيرها
تفتح لنا كوات في هذا الديوان أو

من قرطاج

من بيروت

من حلب) ص ٣٩

*) (فيها قرية تأتي صباحاً

من فلسطين

الإنسان ص ٤٩

*) بكى شعوباً

كالهنود الحمى..

ما بلغت ص ٢٦

*) (ولا أراي

غير طفل

لتقتني فيه خرافات السديم

من أول الدنيا

يجيء إلى اسلاف بدائيون

فلاحون

صيادون

اجلاف

صعائيك

لصوص

تنسل الحكايات

والمضدرات والتكريات

من نفس اكتشفت

نفسها في وهج

الخمسعين فبدأت

تراجع حكايتها

منذ الخطوة الأولى

*) (كهل يحاول أن يعيد طفولة

ويعيد اشجاراً

وحنلاً كان يلمسه يشمس الغور

كهل يستعيد بياض التهتك

على ايقاع بحر ميت) ص ١٨

..... إلى أن يقول

*) (هنا في الطابق العاشر

تجي الذكريات

كما يجيء الوحش

في الغربة)

شريط الحياة ص ١٩

وطن.. وحرب وإنسان وإمرأة.. وحكمة
ورموز.. وتسرود.. وشدايق.. وعشق
ولهو والم وأمل.. وتناز.. ومطر.. وريف
ومدن.. ومناف وملاكمة وأشجار وخونة..
ووحدة.. وغزيرة وعزلة.. صمت وهلق..
وحيرة.. وأسئلة.. ولا أمان..

وفي الطابق العاشر تنسل الحكايات
والمفردات والتكريات من نفس اكتشفت
نفسها في وهج الخمسين فبدأت تراجع
حكايتها منذ الخطوة الأولى متعسرة
على حذاء الانتقال واليهود من طفولة
ندية مفتونة ببراعتها إلى كهولة تמיד
النظر في الرحلة كلها منطلقاً من نفس
استوعبت درس السنين التي هيبت
فجأة.. فبدأت تמיד بروية درس الحياة
وشريط الأسماك والألام.. ماذا حدث؟
ماذا تحقق؟ ماهي الاحباطات وما هو
المستقبل؟ وكانت الصورة فادحة بألوانها
القائمة.. وهنا يبدو التمس متجبراً من
عمق داخل متاهل ولذلك فإنه يملق
بالنفس ويميد تميزه بروية هي أناة
المتلقي

الوطن

*) (نساء في حقول الغور

أو من تلة فوق الخيم

أو من الزرقاء

رحلته

حدائقه

منازله التي يبني

خلايا الحب في دمه

كلّوس الغمر يشربها

على مهل إلى آخره

حيث تأخذ الرؤية الشعرية عند
شبهاته بعدها الفلسفي حين يتحول المعنى
الإنساني إلى رحلة تأمل وبعد استقرائها
في الرحلة المتأمله

(بدايات حياة الشخص

رحلته)

والرحلة هنا هي بداية الفكر..
والتعرف.. والسؤال حين يرددها . أي
الرحلة . يصادف.. والحدائق هنا حسية
التعبير.. انها لذة الحياة.. لذة الاختصار
في الفكرة.. والانخراط والتماهي في
غيايب السؤال الملغى.. التلق بشفائه
للتزترع، المطنش بصوليته العارفة..
وسلام وأمان الفتيحة التي تقضي
إلى الرؤية والنياب في هدوء الانتقاء
والخلاص ومنتهى الأمل الوصول إلى
برزخ النهاية وجنة الانتظار المشفى

(خلايا الحب في دمه

كلّوس الغمر يشربها

على مهل)

هذا التواتر الملغى في التماهي مع
خلق الحياة بوسنها وصحوها وأمالها
وآلامها يتناولها بالمشقاة.. وهنا بلاغة
اللفظ أيضاً وجماليات الصورة.. حين
حول الشاعر العمر إلى كلّوس يتجرعه
على مهل.. في حين أن الأصل هو العمر
الفاسل.. والإنسان مغلول به.. العمر
هو الذي ينفككا.. ويمررنا رغماً عنا
في رحلته لا خيار لنا.. ولكن الصورة
المغلوبة فيها انزياحات للاطمئنان
والرضا العميق والقبول الإيجابي..
وتشتمل الصورة أوضع بعدها التفسر
(وبين بداية وبداية

لقد أصبح الشعر

الحديث ولأسباب

كثيرة مرآة للذات

وبالتالي فهو

يفتخر من النفس

ويستحق كوى الأشياء

ويصدق في الوجود

على كنهه ومداه وأسواره والبحث عن
محطات النور..

ولنتأمل الهباء.. وماهو الهباء؟ إنها
الاحالة إلى ما هو أعمق وأكبر.. فرمية
الهباء تحيل إلى الوجودي والفلسفي
والثق.. ولننظر إلى تقجرات اللغة التي
تحيل إلى الفكرة حين يلبس على التضاد

صمت الشعر يقابله موسيقا

صمت الشعر يقابله ندلا هائماً

صمت الشعر يقابله فراشة عبياء مع
ذار

هذه التضادات التي جمعها في صورة
واحدة كي تأتبه إجابة بالأن حين يصيغ
سمعه إلى حكمة التأمل ونظرة الباحث
والتعقيد والتي خلقها اللغة التي مزجت
بين الحواس رغم أنها لم تبرز غير حاملة
واحدة وهي السمع ولكنها فتحت للرؤية
من خلال النعل الهائم.. وباللمس أو
الاحساس بالألم من خلال فراشة عبياء
ستحرق

هذه التداخولات الحسية تفتح كوى
التأمل والبحث التي أرادها الشاعر
من تصوير حالة الجالس في الطابق
المعشر دون سؤال أو حوار ولكن من
خلال المعاشية والتفكير وستطلق الشارة
الشاعر فتورد تأملات الرائي أو الشاعر
المارد في حكاية قصيدة (الصعود إلى
الشاعر)

وفي موضع آخر يقول

(بدايات حياة الشخص

مداميك رؤية الشاعر التي احتوت كل
هذه الاشارات التي شكلت شريط الحياة
كما رأها الشاعر متماهي في صدايات
وأمال وجب أيضاً مكونة رؤية أخرى
عن مفردات الحياة العربية لانسان
عربي تشكل وجدانه من حيوات كل
هذه الذكريات الصاعدة والهابطة على
زمنه ومدنه ومناخيه التي عاشها وكذلك
مشكلة مع رؤاه هو من خلال حكمته التي
عرفها ونهلها من التاريخ ومن القراءة
والتجارب الشخصية بعداً فكرياً يكون
حكاية الطفل المكتمل . إن جاز التعبير.
إضافة إلى الرؤية الشعرية.

الرؤية الشعرية

لقد أصبح الشعر الحديث ولأسباب
كثيرة مرآة للذات وبالتالي فهو يفترق
من النفس ويفتح كوى الأشياء ويصدق في
الوجود باحثاً عن الاجابات لأسئلة التلق
ومتأملاً في المساحات الخفية للنفس
والقل والكون.. هذه النظرة الباحثة،
عاشت الشعر والفلسفة في محاولة
خلق رؤية جديدة للعالم وفتحت الفلسفة
لشعر فرصة لاصادة صياغة العالم
فتمت وظيفة الشعر بتأجها الكشف
ومساولة التجاوز.. وبالتالي انفتح الشعر
على روح الاشياء.. هذا الوجود الروحي
والذاتي في التناول الفكري والفنوي
جعل من الاشياء المتأولة في القصيدة
تأخذ ابعاداً أخرى في دلالاتها وأبعاد
مرموزاتها أيضاً وبالنظر إلى قصيدة
عمر شبانه حيث يقول في (مر3)

(فقلت أصفي للهباء

وكان صممت الشعر موسيقا

وكان الشعر في الأرجاء

ندلاً هائماً

وفراشة عبياء..

في ذار)

هذا التداخل بين الشاعر وأشيائه..
وحّد الذات بالعالم وتماهى الداخل
بالخارج فحلت الحركة محل المسكون
وتأسست لغة تحرق الجدار الخارجي
وتظال العالم وكان الفعل التريوي في
الملمية الشعرية ينزع إلى رؤية العالم
فضاءً من الغموض يجب فكّه والوقوف



نمضي

كان العمر ليلٌ تستريح إليه

من موتٍ طويلٍ

وهو يفتح أيضاً للتلقي مساحة للبحث في نوعية البدايات التي شابهها.. البداية الأولى بداية الحياة مثلاً والثانية بداية المصرفة..؟ أو أن الأولى بداية للمرفة والثانية بداية الخلاص والانتقاء.

إن هذا التوجه الذي أشرنا إليه سابقاً جعل لغة الشاعر لغة متوجهة أيضاً رغم عابديها ولكن تضفيرها وتوظيفها جعلها ذات مجموعات مؤزقة في التلقي ومتماهية بتجزأاتها المتماشية مع رؤية الشاعر تجاه الـكون والذات فحملت شعره بعداً دلاليًا ومعرفيًا.. وبهذه إحدى سمات لغة الديوان أيضاً.. إضافة إلى هذه الرؤية المتشككة من نفسها الشعري فحولت اللغة إلى أداة تتشظى فيها العلاقات وتتقارب الأشياء وتتفصم الأمكنة والأزمنة وتثري الحركة النص، الذي يتكاثر بصورة رؤاؤه ويتداخل الذاتي بالوضوعي والخاص بالعام.. إنها محارلة للتنبش على لحظة تشكل الوعي بالهوية وفلسفتها وقيماتها.

هذه الرؤية تقضي بنا إلى جماليات في قصيدة شيانة والتي تأتي عبر اللغة وتعدد الدلالات في صورة الشعري أو التشكل المبرري وإيماءاته لدى قصيدة (ديوان الطفل إذ يمضي) ومن الجماليات التي يمكن البحث فيها وعلاقتها بالشعر تقنيّة الحوار والتي أسهب في استخدامها، وكذلك تقنيّة الاستفهام والتي أئنت عليها معظم قصائد الديوان وكذلك تقنيّة المكان

جماليات المكان

قصائد (الطفل إذ يمضي) أئنتت على عدة تقنيات بنائية في ممتلكاتها الفكرية والمضمونية ومن هذه تقنيّة المكان رغم أن الشعر أساسه حسي ومعنوي ومرتبطة بالوجودي والملمطي، ولكن بجزء المكان في الديوان كان له سطوة واضحة امتدت لتعمر البنية الفنية.. وهذا الارتكاز المكاني سيكشف عن دلالته وعلاقته المتراشجة مع الرحلة التي سيمبرها الديوان والشخصية الشاعرة التي تؤثر لطفولتها المكحلة. الارتكاز الأول انبثق

من البداية وفي (قصيدة الشاعر)

هنا

في الطابق العاشر

ومن هنا هذه سنجهد عدة دلالات أولية اللجوء في أجماله يعكس عن رحلة الإنسان في الحياة عبر خمسين خريفًا وكان هنا تمني

السجن في غرابه هذا العمر

بعد هذه الرحلة سيكتشف الإنسان أنه رهين ما حدث، وما وصل إليه هو سجن معنوي للأنا التي تأملت ذاتها لتتري عبورها هذه الجسور الخمسين لتصل إلى نهايتها فتعيد الاطلال على ما حدث خلال هذه السنوات التي ضلت.. وهو أيضاً سجن مادي لأن هذه السنوات رسمت خطوط هذه الشخصية بمسحرات مادية وأطر جعلته أيضاً ضمن سجن مادي تشكل عالم هذه الشخصية

السجن في المكان المادي

الأنا تحاول الفكاك فتتجاوز مع نفسها في سجن مكاني مادي حقيقي ملموس الأركان له حوايط تشكل المكان الذي تحياها الشخصية الشاعرة الماردة لقصتها وتدابيرها

هنا

في الطابق العاشر

يقول لروحته الشاعر

وجماليات الطابق العاشر تتمحور حول

مركزية المكان

هذا المكان المركزي (الطابق العاشر) اكتنز بعده جماليات ارتبطت بالمحور العام لقصائد الديوان.. أي حكاية الخمسين عاماً.. ونقطة الوصول إلى الخمسين هي لحظة راحة قبض عليها الشاعر وأوقف عندها الزمن ليعيد التأمل في الرحلة التي اكتشف سرورها.. ومن المكان الثالث أيضاً بطل على حركة هذه الرحلة منذ البداية حتى اللحظة المتوقفة الآن. هذا التماهي بين المكان الثابت والزمن المتوقف في لحظة فيه نوع من الخداع الجميل.. وهذا التواضع بين الزمان والمكان الأم والملاذ الذي يضع نوعاً من الجمالية. والطابق العاشر أيضاً في سكنه سيفتح باب التأمل بعمق وروية لأنه المكان الأمن والملاذ الذي يضع فيه صاحبه متحصناً بجزلته مما يفتح مجالات أكثر لعمق وعرض التأمل لرحلة طويلة تتحرك في شريط طويل يبدأه الرائي منذ لحظة البدايات.. لحظة الوعي بالوجود والحياة والذات.

عالم المكان المركزي

في (الطابق العاشر) هذا الطور أيضاً يعطي فسحة للاطلالة على سنوات مرت فكأنها اطلالة من أنا عالية تبحث في مجريات حوادث رغم وصورة فهمها، واتساق الصعوبة، في التماهي مع بعض مستمكاتها الفلسفية وإيماءها الروحية والمادية إلا أن النظرة الفاحصة تأتي من سمر وعلو الأنا القائمة في مكان عال أيضاً.. مما يعيد فهم ما حدث وأن صعوبة ما حدث ليس بعيداً أيضاً عن الوعي.

هنا الشاعر

يطل من الخليج

على نهايات الخليقة

أو

يطل على خرابل عمره

الأنا تتجاوز
الفكاك فتتجاوز
مع نفسها في
سجن مكاني
مادي حقيقي
لملموس الأركان

وعلى جبال النحل

في أغواره

ويطل من عليائه

فيرى الخ

يقول الشاعر

ويطل من عليائه

فيرى ص ١٤

والعلماء هنا سمو في المكانة وسمو الروح وسمو الارتكاز على العلو.. وهو بذلك يؤكد على علو الوعي وعلو الرؤية.. فكل شيء أسفله تحت قدميه..

هنا..

في غرفة..

في الطابق العاشر

هنا..

فوق المدينة ص ١٠

والتصغير لما أسفله ربط، يملو الإقامة وحده أكثر المكان وأطره بصيرة.. مجيد غرفة ولكنها تملو المدينة، التصغير للمدينة يأتي من التهوين بقيمتها المكانية والساحية لأنه يتبع فوقها

هنا

فوق المدينة

احساس بالفوقية واستكمالاً لنظيرته السامية العاليية.

التكرار

أكد الشاعر على حضور المكان الأسر في قصيدة (الشاعر) استخدم تقنية التكرار لذات المكان وكأنه يرسم لنا بانوراما للسكون والمركزية.. ويرسم لنا تأكيدات على العلو والسمو والكشفية باستمرار لخبايا الرحلة وأهم محطاتها هذا التأكيد سنراه في تكرار (الطابق العاشر) ثلاث عشرة مرة وسنلاحظ أن عقب كل ذكر (للمطابق العاشر) سنجد قولاً أو فعلاً يؤكد على حركة الرحلة ونظيرته لغزرات الكون والحياة بنظرة

هذا التعظيم للمكان يؤكد التكرار والمركزية المكانية التي سيطر على صيرورة الحدث الشعري

أخرى تجاه شيء جديد.. وهذا التكرار سيرتبط بأهمية المكان المركزي في سياق القصيدة. ص ١٩

(في الطابق العاشر

يقول لروحه الشاعر)

.....

ص ١٦ أيضاً

(في الطابق العاشر)

إلى أن يقول

بين الكسارات وحلم

يرقد الطائر

(في الطابق العاشر)

ينام النقب متكلاً ص ١٩

هنا

في الطابق العاشر

هنا طفل تجيء في حقيقته

دفاتر من رصاصي للفدائيين)

وباستكمال البحث سنجد أن التكرار فيه تأكيد على سمو المكان الذي تنطلق منه الحركة باتجاه الماضي والحياة.. والمكان هنا الملموس والمُطررر بالتأكيد ليس كذلك فحسب ولكنه لحظة الوعي بالذات بالحياة بمعنى أنه مكان معنوي

أيضاً رغم أنه معلوم ومُطررر بحدوده الجغرافية.

دائرية المكان

سنلاحظ في قصيدة الشاعر أن المكان

يأخذ بعداً دائرياً

(في الطابق العاشر

يقول لروحه الشاعر)

هذه هي البداية مفتاح القصيدة.. انفتاح على المكان وبالقطع هذا فيه إبراز لدور المكان المتمرس فيه الشخصية التي تبنت لنا رؤاها وأفكارها وتراسلاتها الوجدانية والإنسانية

(ثم نصرخ

أنت ميلادي وموتي

يا أخي في الطابق العاشر)

وهذه هي النهاية، أيضاً المكان علاقة هارقة في المفتوح والختام وما بينهما تدور عجلة القصيدة الحاملة لكل تشابكاتها الفلسفية والإنسانية والتاريخية.

هذا التعظيم للمكان يؤكد التكرار والمركزية المكانية التي سيطر على صيرورة الحدث الشعري وكان الشاعر الذي لم يتقن على الخمسين عاماً من عمره يؤكد أنه مركز الروي والروي وسهد المكان.

خاتمة

الدوران بحث في أسئلة الحياة الحارقة من الميلاد إلى الموت، موت الانتباه ولقد استمررت الحرية والجزالة.. والقهر والوطن.. والإنسان والراة والعلاقات المتعددة معها.

ديوان (الطفل إذ يمضي) ثري بقضاياها الكثيرة والمتشعبة والتي تحتاج إلى كثير من التأمل وفرض مقاليها الكثيرة.

الطابق العاشر
د. علي العاصم
تأسست الجمعية للدراسات والبحوث
٢٠٠٢
١. أقيمت واليوم
٢٠٠٢
٢. أقيمت واليوم
٢٠٠٢

وحين نروم اليوم تأمل التجربة القصصية بالمغرب، ومعها بعض المفاهيم كالجسد والفتناري، سؤال الكتابة وحضورها في المسرد المغربي الحديث، فإننا نكون في مواجهة تشظي آخر مضاف إليه العالم بأنساقه التي لا تقدم حقيقة المفرد وما الصدى الذي نجابه في النص القصصي الحديث في المغرب، إلا إحدى الصيغ الشفافة التي تقدم رماناتها خارج أي معطف نموذجي خالص، وكما دفتنا هذه النصوص إلى إعادة تمثيل شاعراتنا وتصوراتنا الجاهزة كي نحفل في الأخير بضرورة المسألة لدلالات هذا التشكل واستعارات هذا المنجز النصي الذي يحفل بأكثر من سؤال.

التجربة القصصية الجديدة بالمغرب

سؤال القمة ، سؤال النقد القصص

عبدالله سيفاني *

١- التمهيد: التمهيد رسائل التمهيد حين نعيد اليوم تمثيل المشهد القصصي بالمغرب، تستوقفنا هذه الدينامية المعقدة على مستوى التراكم النصي، جعلت الدارس أمام تمرد جمالي معن عبرت من خلاله هذه النصوص على وجهها المتعدد، مع ما رافق ذلك من إصدار لبيانات تنادي بالاختلاف، هذه الدينامية دفعت بالنقد القصصي إلى مراجعة شاعراته وتصويراته النظرية التي ظل على الدوام يقارب بها هذه الشجرة التي تفرعت، بل إن هناك نصوصا بحث لها عن تربة جديدة تحاول من خلالها هذا بناء مرجعي ظل متحكما في المنجز السردي عموما، وفي المقولات التي أفرزها.

بلورت التصورات النقدية الحديثة، عمقا إضافيا لمعرفتنا بالنص السري. فقد شكلت مثلا اجتهادات جوزيف كورتيس في مقارنته السيميائية للمكون الخطابية أي الوحدات الدلالية التي تشيد عالم النص كجهاز ثقافي وإيديولوجي (١) مبحثا إضافيا ونوعيا لتعميق معرفتنا بهذا الكيان المتعدد. ويؤكد الباحث إدريس سعيد أن هذه الوحدات الدلالية تحكم هشاشة الوجود الإنساني (٢). ولعلها الهشاشة نفسها التي يستعمرها القارئ وهو يعيد مع غارسيا ماركيز خلق تصورات تهم تراها

أدبيا وفضاء ثقافيا لقارة بأكملها، وهي أيضا هشاشة جمالية صميقة بدأت مع سينما اليزنشتاين لتكرسا لصا فيلما متشعبا في رؤاه وتشظيا سوريا ليا لونيا مع دالسي



عبدالله سيفاني



عبدالله سيفاني

التفاصيل؟ خيال جامع؟ شملحات لا مسوغ لها؟ القرية: الأطفال هم إلا أن متاعنا أنا أحدهم، هل أخطت الخيال بما جرى؟ لا أدري، «عزلة الكائن» (ص ٢٢) رجل يقب في الصحراء باحثاً في الزواجر والحر، عن المشي يبحث أم عن المشي أم عن سراج يضيئه القلب، «وجع الرملة» (ص ٢٢-٢٣) أصرف رجلاً لتدرب قلبه على البداوة، لم يماند الصحراء فهو يعرف طبيعها، حيث ذلك في البداية فقط، أعرفه يشي طوال الوقت، «وجع الرمال» (ص ٢٦).

لا يتكلم الراوي في صياغة الامتداد والمطلق، بل يترك اللغة تسج بطريقتها هذه التفاصيل التي هي معطى ساكن، عنوانه الفراغ، فأماد الفراغ والصمت، ينقطع الخيال الأبيض السري أمام الراوي فلنسا أمام أزمة كائنية ولا حكيات قصصية، إننا أمام تداخل لأحداث وتفاصيل تجعل السرد يفتح على خط إنكاري، إذ ليس مركزاً تألف جل المكونات داخله بطرق تقليدية بقدر ما تصنع هذه التفاصيل أحداثاً الخاصة داخله وفق الأسلوب «الطوفاني» الذي يفضله الراوي عن طريق تدمير البناء ككل، صمغ أن النص القصصي في عنصر النص داخله يفتح هذه الإمكانية لكن في النصوص الأولى من زقاق الموتى: قصة الفتية أو وجع الرمال هجمة لصوت «الجامد» صوت الكائن برهيت وشاة، أما الشخص عابرة، متفرجة، ساكنة لا تخضع إلا لنظومة قيم هذا الامتداد،

احتاجك كما احتياجنا للكتابة والكاتب
وانتدم «وجع البياض» (ص ٤٦).

إن هذا الصوت المتعدد والمفرد في آن معاً، يظل صدى عابراً لا أسماء قصص «زقاق الموتى»، «يقين اللاجئ» وأوليت الصحراء هذا المطلق الدائم اللامتناهي يقين اللاجئ، وكان بإمكان النصوص تتبع بهذا المطلق التخييلي لحد الذي تتمتع كاختيار، مما كان سيحل تحول نوعها في الجسد القصصي المفرد، لكن يبدو أن هذا الصوت الزاكوري لا يزال أمامه الألق معاً، لذلك، وفي انتظار، نأمل أن تكون زقاق الموتى المجموعة القصصية الأولى للقصص الشباب عبدالعزیز الراشدي نأفدة جديدة داخل متن قصصي بدأ يشهد رجاء داخله، المألوف أن يفرض لنا دينامية جديدة لهذا الجنس الإبداعية الذي أراد البعض تعويضاً لثقله الإبداعية في أجناس إبداعية أخرى.

لقد عرفت سنوات التسمينيات في القرن الماضي إصداراً كيميا ملحوظاً للمجاميع القصصية وصلت إلى رقم كبير

✽ «زقاق الموتى» مجموعة القصص عبد العزيز الراشدي

«زقاق الموتى» المجموعة القصصية الأولى للمبدع الشاب عبدالعزیز الراشدي، وقد صمرت عن منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب. احتوت المجموعة التي تقع في ٨٠ صفحة ١٤ نصاً قصصياً، لعل أول ما يميز نصوص المجموعة هو هذا الصوت المفرد للصحراء، إحدى أهم خاصيات نصوص اقتاص عبدالعزیز الراشدي وليس جميعها، إذ ارتبط العديد من نصوص حسابيات المشهد القصصي في المغرب بمعالم محددة تبيان وتتقاطع جميعها في خاصيات الكتابة، وتيمات ضابطة لتخيل هذه النصوص، لكن في قصص زقاق الموتى خاصة:

١- القبة، ٢- عزلة الكائن، ٣- السمة، ٤- وجع الرمال، ٥- ولأم الجنوب، نجد عوالم جديدة لتخيل قصصي مشبع بالشماعة والامتداد، وثقافة الجنوب المفتوحة على غنى تخيلي يمثل نقطة ضوء جديدة للجدد القصصي في المغرب، إذ أدخلنا هذا النهج للصحراء والبحر أيضاً وثقافة الجبل الممتدة في صلب قايها هذه الذائقة الممتدة بالبحر، لذلك تكشف قصص زقاق الموتى عن عناية فائقة بتقنية الوصف والسرد، لا سيما أن لصمت الصحراء لفته لشبهة بالتفاصيل، ويستثمر المبدع عبدالعزیز الراشدي ولو باحتشام، هذا المطلق، إذ يظل في صراع أبدي مع صوت الآخر القصصي المثلل فيما يقرأ من نصوص وما يظن أنها نص قصصي مكتمل وكما ظل النص القصصي في زقاق الموتى وفي لمخيل المرجعي لحنا التي التسمي التخييلي الذي يفتح على فرائد أخرى أكيد أنها متعددة لكن، من منحنى هذه

يؤكد كورتازار (٣) على زيقية إطلاق مفهوم خاص ومحدد لقن القصة القصيرة إذ لا وجود لنوايات تحكم في الكتابة القصصية، ويثيرنا تحديد لبناء القصة إذ يسمه بأنه بناء كروي مفلق *esfera*، لكن هذا العالم المفلق أسس مفتوحاً على منجز نصي أكثر تمرداً لا يراعى معايير ذاتية النص القصصي، ولعل الوفرة للمعولة على مستوى المناوئين الصادرة شكل من أشكال خلق هذا التراكم الذي باستطاعته فرز تجارب توازنه حركة بعث ملحوظة والتي من خلالها نستطيع فتح النواذ مشرعة على عناصر البناء القصصي الحديث، كما تخيلها وحققها كقصص فرسانها الجدد، وهي محطة للوقوف على الخصائص الكلية للكتابة القصصية وأيضاً تتبع مسارات التحول التي سمت معمارة القصة القصيرة في المغرب.

لقد عرفت سنوات للتسمينيات في القرن الماضي إصداراً كيميا ملحوظاً للمجاميع القصصية وصلت إلى ١٤٩ عنواناً، أما بدايات الألفية الثالثة (٢٠٠٠-٢٠٠١) فقد حددت في ٩٠ عنواناً (٤)، هذا البحر الصافي في الإجهاد البيولوجرافي للامتداد محمد قاسمي (٥) يقدم صورة مصفرة على ارتفاع وإبرة هذا الحضور الإنشائي وإذا أضفنا مهاد العديد من الإشارات الخاصة بالبحر، القصة القصيرة خلال هذه المرحلة (مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب- نادي الكوليزيوم القصصي- نادي الهامش القصصي- نادي القصة القصيرة بالمغرب...)، تكشف هذا الظاهر النقدي الموزي لممارسة نصية تضر بقوة، ومن خلالها نستطيع رسم خصوصية هذا المشهد وتحولات الكتابة القصصية في المغرب كمؤال مشروع ما دنا نجاه بأشكال مستعدة، لا أهم ميزاتها للتدخلات القصصية بوصفها علامة مميزة في حد ذاتها للكتابة القصصية الجديدة، بغض النظر عن صيغها وخصائصها وبوصفها نمر من التحول في الكتابة من الشكل البسيط إلى الشكل المركب (٦).

لغة آية تحكمت في الانتقال إلى النص القصصي الحديث، وهو ما ينظر إليه من باب التعول كإحدى أهم محطات مفهوم التجريب والذي قعد له على مستويات متعددة من الممارسة القصصية، تحول من القصة ومكوناتها وخصائصها ونهاياتها لتتأمل هذا الانتقال من خلال نماذج استقرائية تقدم من خلالها بعض إضاءة إشارات مفيدة منها في المشهد، تسعها الدراسة من فيض هذا التحول.



الشغافية، حديقة أبيقور.

وهي جميعها شديد غير مكتمل بالمرّة للكتابة، في أفضها الاختياري الوجودي، فهران النصوص كوجيتو لذات ساردة وهي تسيج عوالم الحفر من خلال هذا الاختيار الذي يعطي بل نهائية اللغة، واللامرئي الأشكال، الساردة هنا فاعل مفكر يكتسب هويته الأصلية في استعادة د روح العالم.

في نصوص "عين هاجر" لا نكتشف شخصاً ولا حدثاً بالتصديق، ولا توصيفاً حكاكياً، في "عين هاجر" تجسّس لغوي ثرثار إلى حد السفه لهذه المين السعيرة والتي لا تقتفي باستعادة بلاغة المادة والشكل، بل تشر دروة الرقيا بالتساع «الباردة» ثمّة حلول مطلق لا ينتهي، بل يحل قبعة التفري بلسان ملدراين.. لا نحتاج لقواعد جاذبية كي يكتمل أندهاش العالم في «تزييف الشغافية» ويكتب وكأنه يتقرّب، تقطر الكلمات من وريده، تقطر وتقطر ليبتكون عالمه الحكائي الجميل بشغافيته، برقته الدابحة (ص ١١).

ولبناء هذه العوالم وتشبيها تتروّد الذات الساردة بـ «النهضة لامتلاكه، الامتلاء، التحقيق، الهطول، الغوص، الانتشاء» حبة كرز (ص ٢٧) تحبّي الكتابة بهذا الجسد وهو جسد مكتمل بالمعرفة، لا يتعدّد بالمفاصل والأعضاء إنما بدرجة «تضع لثمار المعرفة» لا سحر الكوجيتو السابق التصديق لا يتحقّق إلا بحركة الامتلاء التي تصبغ العالم كي تحرك جنونه، وتغرف الساردة في «موت بشغافه لامرئية»؛ حياتها الحقيقية في حياة أعماقها «(ص ٢٤) فالصخب والفضوى والامتلاء والتحقّق و... متواليات لهذا التشديد الملن والذي لا تستطيع هذه النصوص الشغافية أن تكتب وصفاته، فاضواءه الذي اختارته «عين هاجر» نداء المجهول وعصير سري، يقاتل من الباطن واللامرئي وكلما أعمقت الساردة في نسج هذه الخيوط، حاكّت هذه الحلقة كلما ضاقت «الضوء» الشفاف ليجد القارئ نفسه وسط حقيقة يمتوئها وتعاليمها الشبيهة بطقوس «الزن» ولا نستطيع إلا فهم طبيعة التوظيف الشعري الذي تلاخذه الساردة حتى في أقدس الحالات ثنوية «أحبها حتى لو بالدم كان اقتلاعها وسكتها.. أذمنتها الدماء وأذمنت ملفها وعشاقها.. أحبها.. أحب التوير الجميل الذي يتيكه مقامها» (ص ١٢).

فلنن، الجسد، والولة، والاحتراق... جميعها بنيان جسد معرفي بامتياز هو النص، خلاص الساردة من توصيفها ودورها للانحلال في هذا البحر / النول..

الانترنت.

ويذكر بعد السارد توصيف أليات الكتابة القصصية من داخل النص القصصية، وبذلك تتحول قصص "الألواح البيضاء" إلى "مرافعات" في كتابة القصة القصيرة، دون أن يعني هذا الاسترشاد أن القصص لا تجيب في شأها إلا عن هاجس الرؤية، والتي استطاعت أن تحرر متعة الكتابة إلى متعة القراءة.

"الألواح البيضاء" إضافة مهمة للمشهد القصصية في المغرب، إضافة في قدرتها على خلق متاهات لمسؤال الكتابة القصصية عموماً في رهبانه على دينامية النص القصصية، وقدرته على تأويل عوالمه اللانهائية، في إمساكه بأليات إنتاج النص القصصية وقدرته على توليد أسئلة النص القصصية.

✽ سراج الطالبي، أُر شَعْلَةُ الْكَتَابَةِ بِعَهْدَةِ الرَّوْيَةِ

تأسيس الاختلاف في الكتابة هكذا يقدم الناقد حسن السيون مجموعة الكتابة المغربية رجاء الطالبي "عين هاجر" الصادرة عن منشورات دار الثقافة، الموقلة توسيع لهذه الرؤية التي تروم تأسيس مفهوم مختلف للكتابة وحتى التوصيف الأجناسي المحدد على غلاف المجموعة "قصص، تمويه ينادر" فمل القراءة في اللحظة الأولى من قراءة أول نص في المجموعة من يوميات عاشق أبيقوري، لكتشف سحر عوالم أعمقتها الساردة بالمرهان على فاعلمة الكتابة التي تنمّر كليا من مراسيم ويرثوكولات المطمح الأجناسي. تضم المجموعة ثمانية نصوص تملأ الزاوية اليسرى للمصفحة: من يوميات عاشق أبيقوري، حبة كرز، موت بشغافه لامرئية، هائي... شعيري، جنائن النار، ثنية الجسيم، تزييف

✽ مجموعة "الألواح البيضاء" للكاتبة نور الدين مفتح هوس التهن

"الألواح البيضاء" هي الكتاب المشرون في إصدارات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالغرب القصصية، مشرون مجموعة قصصية صدرت مطلع الألفية الجديدة، كمناسبة مجازية من مجموعة البحث في تعمد حضور منهجية النشر القصصية.

مجموعة "الألواح البيضاء" للناقص والكاتب نور الدين مفتح، تضم ثمانية قصص قصيرة، وهي بمنزلة عتبات ولوج لعوالم الكتابة القصصية، بحكم أن القصص جميعها مسكونة بسؤال الكتابة القصصية، إن لم نقل أن "الألواح البيضاء" هي هذا الفضاء الوريقي الخالص للكتابة، وهمس المبدع والكاتب نور الدين مفتح إلى فتح قنوات التفكير في القصة من خلال رؤية التعريب للمتحكمة في أليات إنتاج القصص الثمانية.

"الألواح البيضاء" مجموعة قصصية ساردها "خبير بالسرد، ويأبّق خصائصه" ص ٣، لذلك تتقلق القصة من ورشة الكتابة إلى مرحلة التشكل مروراً بمناطق التفكير فيها، بل ويتسج عوالمها الوريقية والافتراضية، ساردو الألواح البيضاء ويمتثلون مفوضه المركب، فهم لا يرون إلا جزاً من عتبات، ليسوا شغلنا تفاصيل، بل مشاقون يحملون هواجس متخلفهم، وينسبون في عوالم مقطعة مركبة، من ورشة التعرير كما في قصة "بنت الأرض"، في أفق كتابة قصة "غاية في التعريب الإيماعي" ص ١٣، وإنهاء بتمرين التاويل/قصة "تأويل الأحلام" ص ٧، حيث جمالية التلقي.

وكان القصة لى نور الدين مفتح، نص مفتح/الناقص، ما دامت تعبر من آية الجو نص "الألواح البيضاء" ص ٢٥، وما دام ساردها كلما راووته الكتابة، اكتفى بالكاهن ص ٢٢/قصة "لا بأس يا حبيبي".

لا يبدأ التفكير لحظة في القصة في مجموعة "الألواح البيضاء" لنور الدين مفتح، القصة بـ "قوة الغرائبية فيها وطريقها في الحكى، والوضع الذي اتخذته لدى قيامها بمبعية الحكى ص ٢٢-قصة "بين المصفورة"، فهل القصة الراقية هي "القصة المبالغ في الكذب فيها" ص ٣٩- يؤكد السارد أن القصة لها القدرة على التقاط التفاصيل الصغرى والتي تتسم بالفوضى في حياتنا اليومية/ص ٤٧ قصة "الحب في زمن

تزييف الشغافية



هي «ذئبة الجحيم»

سيرة الموت وشعرية

وهو ألق النصوص

في تجذير وتقعيد

منطق الكتابة

لدى الكاتبة

سعيدة شويكة

النص والغمد



توظيف للبعد الفانطاستيكي، ولا تكون أما رهان ما عبر عنه الناقد حسن المودن ب «استعادة الهوية الأصلية للكتابة» وأبعد من قبل الاستعادة، شبه تحقق لهذه الهوية كمكائنة، فهي في مجسات نصوص هي أقرب لروسيا، وتربط المزلة هنا في الخصومية والفرادة مما

«مجموعة» «اتجاه البر الثاني» للكتابة شديدة عنادها
روح الذات بتلاوتهم المهم

مجموعة «اتجاه البر الثاني» للكتابة شديدة عنادها الصادرة عن منشورات مجموعة البحث في القصة القصيرة بالمغرب، تضم أحد عشر نصاً قصصياً، واختارت الكاتبة عنوان إحدى قصصها عنواناً لمجموعتها القصصية، وخاصة هذا العنوان «اتجاه البر الثاني» توق اختياري مركزي لتجاوز منطقة الصمت بقية توسيع هوائش البوح؛ روح الذات في بر الكتابة كملاذ لتوليد، ويفتح النص على استهلال إرشادي؛
«على شحوب هذه الرمال
أطمرت بعضاً من شاتي»
...دفت أماني» (ص ٢٧)

وتتشظى الذات بهذا الدخول المباشر على بياضها، إذ ثمة خصوصية يخبرها نص باتجاه البر الثاني داخل المجموعة، صوت استهوائي يشيد كياته باللفة، ويتكرر هذا الاختيار على صوت مفرد هو ضمير المتكلم الذي يشكل مساحات البياض بروح استروماني، ويتسبد في القبح على جميع التفاصيل ما دامت اللحظة تعبر عن ولادة ذات غير مرآوية؛
«التأني شعور غريب بانتي في لحظة ولادة» (ص ٤٠)

وهي أيضاً لحظة عبور اتجاه مساحات أخرى غير معدة المعالم اللهم الترح من عوالم التفتت، التمازج، القطران، الزعفران، الأمواج السبع، سيدي عبد الرحمان... وفعل التحنر هنا وجداني يرتبط بالذات الأولى التي تتوحد مع الساردة في رغبة «الفعل من الطمي» (ص ٢٨) وفي نشدان المكان «مكادور» وهو هنا في حركة مزوجة مع من تدرى حركته في تضادها من المسكونة بالامتلاء، وللمكان هنا يبدية كضياء جغرافي مدرك، ودلاي يشده جسد الساردة = البر الثاني = فضائي للنسب لماتريس (ص ٤٠) مما يعزز من دلالات اختياريها لهذا النص

وكما يشير الناقد حسن المودن في شهادة نص التقديم «هي نصوص شعرية، بلغة شعرية تقول الذات حكايتها» لكن ثمة حكاية حقاً للنصوص نفسها تقر فقط بشراب اللامرئي (جنائز البشر) (ص ٤٢) وهي هنا تمتص الجسد أعلاه في متفاته ومصراته، وحتى الأشجار تأكيد على شساعة هذا العالم الخراب، وهذا الموت / العدم لكن هذه الذرائع تمتص بحث إضاعة لـ «جسد يترقظ ظلاماً» أوديس، وتتشظى أية مقاربة تتباهى بجينيرالات الملهج أن تستضيفها «عين هاجر» هكذا، دون قبل / تحول / ص ٤٦، هامام الروح هدير «الأم الهولة تناعب عبقها المجرور» / ص ٤٦.

نصوص «عين هاجر» في النهاية تحلل بطواعية لينة الكتابة ذاتها، فالشيد السري، شمس هاجر، أما فعل الكتابة فيفتحها الشعرية والسرية.

في «ذئبة الجحيم» سيرة الموت وشعرية، وهو ألق النصوص في تجذير وتقعيد منطق الكتابة لدى الكاتبة رجاء الطالبي، بهذا النص بقول هاجر ناقص ليختتم (مطابعي) «بتجوير لربيع مهائل، الامتداد هنا يصيغ بمواجهة الذات الكاتبة مع عوالم الكتابة، وهذه الذات موسومة بـ:

ثقيقة، عريضة، دائمة الترحال متأبلة عمنها، شيطانية، دائمة التدمير، تشتمل، تتوغل، تسربل بالظلمة، متأبلة للأنفجار، مضنية.

إن فعل التوثيق يتحلل تدريجياً اتجاه توازي جسد النص بشعرية الموت لكنه الموت الذي يعيا فينا / ص ٥١، وبذلك تتحقق نبوءة الكتابة في سيزيفيتها ما دام هذا التضاد يحكم الرؤية الموجهة بالتوهم لفعل الصبورة، حتى يعيد النص وجوده من لحظة التدمير. إننا أمام

شبهات يحس أسلوبها خاص، لا تكتمل الحضرة إلا داخل طقوس جسد النص نفسه دون الحاجة لامتداده لسنن خاصة ولا قواعد صارمة، فالهيدقة / الصبراء الكتابة منتهى نهائي لكن حين نساو نصوص «عين هاجر» تخبرنا أنها منتهى نهائي في اللانهاية...

في نص «تريق الشفافية» تخبرنا الساردة:

«تدهشني هذه الرؤى والعوالم، أحتاج التركيز الوفير لأجد لها مغزياً يجمعها من الضياع على الورق» (ص ٥٨).

صمتي قراءتي، صمتي إنساني، صمتي منحة شفافيتي الناعمة.

إن زوايا الشفافية جزء منه زويف ليست نرفي لذات تخبرني وتخطط

رؤاها بحثاً عن «عمق مشهوي» لكن لا تتحول الكتابة المالح الأسر لوسيط فعلي تستعطي بهر تخييلات «الرؤى» و«الموالم» أن تعبر كي تتحقق نبوءة هاجر الثانية: «كتابة الصمت، كتابة البياض، كتابة الشفافية التي لا حد لنزيفها، كتابة ما لا يقال Indicible». كتابة الأصمق. كتابة الحكمة» ص ٦١. في النهاية، مآل هذه النصوص ليس بناء جدار حكاكي يشقوه، بسنن الضابطة ولا بالوصول للاعتراف بها على الورق، ماها الاستعصام في «خمرة اللامرئي» اضطرار أكثر في «الشهوة للحياة» الإنصات إلى «نداء المجهول»، أن تكتب «باند» أن تمتلك «قوة التشيد». لكن حين نمائل منطق التجريب الممارس كلية في «عين هاجر» لا نجد أنفسنا أمام (تفسير لخطية السرد، ولا تعدد الأصوات، ولا

أكره أن يراني الآخرون في لحظات ضعفي "ص ٢٣"

ولعلها شرطها الانساني "الديمقراطي" في أحقية تفكيك هذا التشويش الذي يمارسه عنف المصطلح، مع ذلك تملأ صولتها بنفث ومريزتي المعنى، ويتلاوى هويتها المفردة: "أمانات انتمائي هكلك بنات جنمي آيدن بالولاء، وألسي كل المتشككين الذين يهشرون المتأريش أمام حيوبي وإنساني.. ص ١٤"

هي في النهاية تملن عنا صمتها: أعلنت عليكم هذا الصمت/ص ٤١" هي زمن أت بجمولاتها التحصيلية، وتوصوص هي أحقيتها الفعلية في الوجود، وهي ما يميز عن شروية مضافة لجموعة المبدعة رشيدة عنداوي، البعد الأنطولوجي في أن تكتب، وفي أن تقرّ نصوص صادقة مع التكتب، والعالم، لكن وفق ما تراه الرائية..

❖ مجموعة "البرشمان" للأنيس الرافعي:

"البرشمان" هي مجموعة ملاحظات قصصية، هكذا يقدم أنيس الرافعي مجموعته المصادرة عن دار الشاطئ الثالث، وهي تصدير أساسي ارتبطت ببلوغرافية المبدع أنيس الرافعي منذ مجموعته "أشياء تمر دين أن تحدث فملاء/٢٠٠٢، والموسومة بـ "تمارين قصصية"، مجموعة السهد ريباهاء/٢٠٠٤، هي ملاحظات قصصية ذات ثلاث مجاميع قصصية، ثلاثة تصديرات (تمارين - تمايزات - ملاحظات)، هي إشارات خارج نصية، لكنها تقدم تصورا قريبا للتفكير في النص القصيرة اليوم، إذ يرتبط الإصدار في كل مرة، بتحسين التفكير في النص القصص، على أساس أنه ورش مفتوح، يستدعي الاستقراء ويستدعي البناء والمحور، في بروتوكول لا يمكن الاستثناء عنه، يقدم المبدع أنيس الرافعي طرحا جديدا/قديما في جزء مهم من مستويات هذا التفكير يقول: "تدوين الملاحظات القصصية المست المشكلة لاهاته المجموعة، تولع فائق ملاحظة موضوع (الداخل والخارج)، موضوعه جدلية باهتزاز، تتيج الدخول والخروج في الحكى، سرعان الحكبة وتتألف الأحداث من خارج عالم الأشياء إلى داخلها أو من داخل عالم الأشياء إلى خارجها، يصفنا هذا القول في تأكيد التصور التجريبي الدائم عند المبدع أنيس الرافعي، فهو ملح القصة لدبي، هذا الحس التجريبي يذلل بالتزامن إلى

أنا الهاربة من رثابة الصمت وموت الجدران (ص ١٢).

فهي ذات متمردة على الصمت كرايط فعلي لمنظومة الخضوع، لذلك تصير التصوص على تشييد تقرد "النوال" ب: حر البيان إلى بيان المسحر "ص ٢٢" صير استدراج لتقنيات الكتابة القصصية وتوطين الذات عوالم متحولة تكرو الثبات.

باتجاه البر الثاني نمودج الكتابة السردية النسوية التي تمتلك استقوارها البلاغي، ألهمت تقريبا تلك اليد: يد رجل تواق لتعطيت الفراشات الهائمة "ص ٦٨" ولأن الكتابة مسحر خالص، هالسارة تخرق حالة الاستثناء مادامت مترف:

كنمودج، اختيار الساردة سير أغوار فعل العيور بتأكيد اعتراف ضمني في جملة استهلاكية سابقة تتمثل في ذهن "الأهات"، لوعة "الحكي" مفردة في تشريح جدائوية ضمنية لكتابة هذا "الثبات"، ولأنها ذات مشلوبة:

قصة العيباء: (ص ٧): الأنواء - التقرد - الضيق - الوحدة - الاغتراب - الخيبة - الإحباط..

• قصة حوار في ليل متأخر (ص ١): أسامر وحدتي..

فإن التشكيل الهلامي الذي تقدمه هذه النصوص هو تدرج دلالي لفعل الاغتراب الذي يتشكل هنا في متغير الحكي كمنظومات ذات علائق مركبة، ولتتبع مسارات هذه البنية المنشظة، نقرر هذه الصهاغات من للجموعة: • اكسحتني أهوانات الوحدة والاغتراب / قصة الصبار.

• أن تقبل من الوجود بحافة على هامش هذا الحقل الأجرد / ق. الصبار.

• كوت جسدي عند منابتك مستكينة / ق. الصبار.

• الطفلة التي كتبت / ق. حوار في ليل متأخر.

• أنا هنا على سرير متاكل، أسامر وحدتي / ق. حوار في ليل متأخر.

• يداني. شمدان جسدي للموت الدائي / ق. حوار..

• أنا الهاربة من رثابة الصمت وموت الجدران / ق. حوار..

• أطمعت بضما من شتاتي / ق. باتجاه البر الثاني.

• لم تعد رجلاي قادرتين على حمل جسدي / ق. شروء.

تفترج مجموعة القاصة رشيدة عنداوي، صينا مختلفة لكتابة اختارات أن تكتب بوحها ضدا على الاغتراب، وإذا كان هذا النمصر الأخير وليد تفكير مخيال جمعي ظل قلب الرحي منظومات، فم تحمكت في سياقات البناء المجتمعي، فإن نصوص "بجاه البر الثاني" تتمثل صولتها المفرد وهو وليد هذا التضاد، إذ تملن الساردة ناصية الكتابة برغبة إرادية قصد خرق هذا الهامش وتوسيمه ببنشاد صولها المتوحد مع جسد بدا غير قادر على الخضوع للانكسارات.

هنية "الصبار" التي تتحمل تلاوين القهر المعاصر، صوت إضافي للساردة، ويصير به على اختراق مسك جداريات متضلة برغبتها المزوجة للتجاوز:

صمحه الشهيدة

النصل والغمد



تفترج مجموعة القاصة رشيدة صيناً مختلفة لكتابة اختارات أن تكتب بوحها ضدا على الاغتراب، وإذا كان هذا النمصر الأخير وليد تفكير مخيال جمعي ظل قلب الرحي منظومات، فم تحمكت في سياقات البناء المجتمعي، فإن نصوص "بجاه البر الثاني" تتمثل صولتها المفرد وهو وليد هذا التضاد، إذ تملن الساردة ناصية الكتابة برغبة إرادية قصد خرق هذا الهامش وتوسيمه ببنشاد صولها المتوحد مع جسد بدا غير قادر على الخضوع للانكسارات.

البرشمان أنيس الرافعي



Decoupage - التقطيع الفيلمي filmique

Mise en scène

هي الرؤية المتحكم في الأساس
للقاص والمبدع محمد أشويكة عند
إخراجه لعمل " النصل والقدم " وطبيعة
مفهومه التكويفات دليل واضح لهذا
الهدم الذي يقوم بشرتيه بالتاكيد على
أن التكويفات عليه أن يكون " مبدرا
باستخدام أدوات تقنية جديدة تكون أكثر
فاعلية للقص على " الحقيقة القصصية
/ إذا كانت ثمة حقيقة قصصية " .
بالتالي يطالب أشويكة بقاء وقاص أي
" ناقد عاشق ومبدع في آن، إنه كائن
يبحث عن إيكولوجيا ثقافية بعيدة عن كل
توتر قصصية " هذا بالإضافة أن القصة
بالنسبة إليه هي فكرة صالحة .

وكي تعمق فهمنا للنصوص الثنائية
المقتربة الأولى والتي هي أساس
المجموعة إذ أن الفصل الثاني تركبة
لتوصيف مفهوم الورشة إذ لنا أمام
عمل إبداعي فقط بل تركيب لمفهوم
مفتوح الذي هو " تكنوقاص " مبدع
ونافذ في آن مما يؤكد أشويكة على
ملاحمة عامة لتقنية القصة أهمها:

● ● ● حكي مقترن - عمل - غارق
في التقريرية - مبهم - مقعر وفارغ -
مكرر - يشتم بالحيرة والوضوح - عار
من التعميق البلاغي والمداخلة اللغوية
- بسيط في تركيبه ..

● ● ● القاص لغة BASIC
المعلوماتي ..

نشير هنا أن التصور لمقترح المبدع
محمد أشويكة هو الأساس النظري
لجماعة الكوليزيوم القصصية بالدرج
لذلك نقدهم منتق " الجينوم القصصية
القديم " للمبدع أنيس الرافعي والشبيه
بالحيثريك الفيلمي لما سمحت أو ما
سدري لا ما سقرا، لكننا في النهاية
نقرأ ولعلنا نستوعب الفعل البصري
القصصين في " ما نقرأ " حقا وبما أن
" النصل والقدم " هي تأشير على ما
يمثل المبدع أنيس الرافعي بالانفجار
القصصية " فلنا تكون أمام نموذج فني
- تطبيقي لمستوى رؤية التصف الواصف
في التكويفات أي النفاذ، التي أي حد
تجحت للنصوص في تأكيد فرضيات
الافتراض أي:

- ١- الحب الحافي " مجموعة محمد
أشويكة ٢٠٠١ .
- ٢- " القيامة الآن " أحمد منصور .
- ٣- " أشياء تمر دون أن تحدث فعلا "
تأريخ قصصية لأنيس الرافعي .

يفتح المبدع الرافعي مآهاته القصصية من خلال قوة المنجز النصي الذي اقترهه بـ"التخلاف"

"تضفير وتضافر" خطوطها، متسلحا
بكتائيات التجريبية، ضدا على "النموذج
وصداده". وفي ذلك، تميز "البرشمان"
في إفراز هذا الولع الفائق بالقصة، في
متخيلها وفي مآهاتها البليغة.

● ● ● "مهمرة" "التهلك والعدم" للقاص
المفري محمد أشويكة
عنة التمزج برعفي "التكويفات"

نبدا مدخل قراءتنا لهذه المجموعة
القصصية للمبدع محمد أشويكة
النصل والقدم" بالسؤال حول الافتراض
الأجناسي الموسوم بـ " الورشة القصصية
" وما يعنى جدوائيه السؤال التوب
الافتراضي الذي وزع المجموعة إلى فصل
أول: النصل الذي ضم ٨ نصوص:

- ١- ذاكرة الأشواك
- ٢- قتل على القلب
- ٣- همن الصخرة
- ٤- احتكاكات
- ٥- سيناريو الاحتضار
- ٦- استجواب في الحيرة
- ٧- شذرات هيسترية
- ٨- المصعد

وفصل ثان: القدم الذي احتوى على
أربع مقالات حول القصة القصيرة:

- في مآهات القصة المغربية الجنبية
- التكويفات
- قوة القص
- في الميكانيكا القصصية.

يفتح القاص أنيس الرافعي في مدخله
المجموعة، أما القاص أحمد منصور فهو
مخرج العمل، بالتالي يمكننا إعادة توزيع
المجموعة إلى:

Synopsis -

أربع مستويات "كتائيات التجريبية" على
اعتبار أن لا نموذج مفردا صالح أن يتحول
لقصص قصصية، والإشارة إلى جدلية
الداخل والخارج كمثل للقص القصصية
منفصلة السببي في تمنح خيوط طليعة
المرصد القصصية.

والحديث عن "تقنيات وجماليات
التخلاف" إشارة لإيقاع الحكاية وضبطها
وفق حركة الصبي ومعلمه، هذه الصورة
البليغة التي تؤكّد ذاكرتنا الطفولية
يمتدعها المبدع أنيس الرافعي كي يقدم
بها شكلا مميزا لكيفية "هكائه" للقص
القصصية "الجديدة" على أساس أنه لا
زال في طور التشكل، إذ لا نخرج هنا
على صيغ التأريخ والملاحظات... هي
لبية خاصة وأثرية، كما يسميها المبدع
في تصديره الأولي، ولعلها إحدى صيغ
تمثل جانباً من لعبة الداخل والخارج،
وافرازاً لمنطقها الخاص.

إن، تنتقل المجموعة القصصية
"البرشمان" من الصور التوثيقية،
إلى الأساطير، إلى الأحصنة المعدنية،
إلى الكراسي، إلى الشاشات المنيمة،
إلى الجدران. وفي هذا الانتقال تضط
ملاحظاتها بالصيغة المقترحة، أي من
خلال تقنية "التخلاف" من خلال صيغة
توالد ككائي، يتوالد عبر صوتين داخليين
وسارة خارج توا من القصص، يراقب حركة
صياغات هذه الأشياء الثابتة والمتحركة.
وجعل الملاحظات تتخذ الصيغة
نفس مقترحتها المبردي، إذ يتداخل
الخطابان معا، ويتألق الساردان في
فص ملاحظتهما، صوتين يتحاوران،
وهي سمة مميزة لكتائيات أنيس الرافعي،
إذ يشكل فضاء النص القصصية مجال
التفكير والسؤال عن القصة، هاته
الأخيرة تبدو أنها لا زالت ورشة مفتوحة،
نمى لتكتب بعد، وبذلك، يفتح المبدع
أنيس الرافعي مآهاته القصصية، من
خلال قوة المنجز النصي الذي اقترهه
بـ"التخلاف"، إذ يفتح هذا النص
التجريبية ضرورية السؤال حول هذا
"النموذج" المقترح والذي وسعت المآهاته
ودعونا نسماها "بالرأشدة" من هاشم
السؤال.

لكن، لنعدل من مسار التوجس بالمؤال
إلى أين يتجه هذا النص التجريبي؟ ما
أقتر منجزه النصي، ليس المآهات بطليعة
الحال، فالخروج من شرقية النموذج ومن
الإطار "الحافطة" ومن الجلباب، يستدعي
نموذجاً آخر بديلاً، أصبحنا نتعامل عن
ملاحمة، لا بقوة خطابات التفكير فيه،
ولكن بقوة المنجز والذي هو دين وأهته
هذا المسار في النهاية، النصوص التي
ظل المبدع أنيس الرافعي حريصاً على



السرد للإطلالة على العالم كما يراه.. لا كما يقدمه السارد في قصة " ذاكرة الأشواك".

عموماً تنتج مجموعة القصص الغريبة محمد الشويكة السؤال على مصراعيه بتعيين الأسئلة المرتبطة بالقصة القصيرة بالمزج إذ يبدو أن هذا الجنس الإبداعي يلف خيوط الإبداع في الغريب اليوم بشوة، وإذا كان الفصل الثاني يرتبط بمبرمجيات نظرية خالصة، فإنه بالمقابل لا يزيد إلا من تشويش القراءات الممكنة ما دام أن اختيار المجموعة لفعل الورشة هو اختيار واع، لكن أيهما أجدر بالسؤال السيناريست أنيس الرافعي، أم المخرج محمد منصور، أم البطل الأوحده التكتوافس محمد الشويكة؟؟؟

ويمكننا الاستجابة لدعوة القاص محمد منصور الداعية إلى تعيين كل ما كتب، بما فيها مجموعة " التصل والغمد"، وبما دام أنهم ليسوا " حراس مؤسسة"، فإن القصة هي ما سيكتب إذن لا ما كتب بالأمر، أو ربما ما تبقى من المجموعة ككل في الرأس..

ويدورنا نضال إلى أي أفق تسير هذه السطورة التجريبية؟

أمل أن لا يكون الخواء أو الصحراء، نقولها بحس الديناميات الذي يطالبنا به المخرج القاص محمد منصور..

* كاتب من المغرب

" عمارة من ثمانية طوابق " يليها:

plan large, plan moyen, gros plan, très gros plan, travelling en avant, plan américain, travelling en arrière, plan plongé

في " المصعد " تطير فلمي للحركة، بالشكل الذي يعمل من نص " المصعد " تمرينا نموذجيا لكاتب السيناريو. لكن النص يأتي كاستجابة لرؤية السطورة التقنية على القصة " بالتالي فهو استجابة أيضا ومسايرة " لتطور التكنولوجي " ولو أننا لا نجد التوصيف اللازم لهذا المفهوم "، إلا أن فصل " الفمد " يتحدث عن هذا الجانب دون تأخير نظريا وبالشكل اللازم.

مما جعلنا نشبه في أن " القصة عند الشويكة " هي " أفلام قصيرة " لغوية توظف تقنيات السرد، ويمكننا التساؤل حول التفاعلات الممكنة بين هذين الجانبين، إذ كيف " تتلفن القصة القصيرة في صياغة أفكار خالصة بتقنيات متطورة " وإذا كنا نلصق الحس الجمالي بالإخراج في البناء عامة إلا أننا نجابه بسيل من الأسئلة ولعلها إحدى الخفيا المبرجعة للكاريزيوميين وإذا كانت قصة " قبل على القلب " تقترب أكثر من القصة أكثر من غيرها " البصري الراديكالي " فإن لغات مفصل " التصل " تأتي بإشارات وصفيّة أكثر منها ميل إلى تفتيت الأسئلة الكبرى أما الراوي فهو دائما يستل " كاميرا

4- " المصعد وبيباخا " أنيس الرافعي ٢٠٠٤

5- " التصل والغمد " محمد الشويكة ٢٠٠٢

هذا رعين بزوايا الاستقراء ويلمامل النظرى والمنهجي المقارب لهذه الكينونات، إذ أن التمارين القصصية والورشة القصصية تظل مرتبطة بما قبل التحقق، ما قبل فعل الكتابة، أو لعلها درجة الصفر الكوليزومية لا البارتية..

في نص " قبل في القلب " = Un cadenas sur le coeur تمرين أول على كتابة نص يرتبط بحقل مصري هو السيناريو وهنا اللغة جافة، وهي بعيدة على التطبيع الاتحادي المعهود لذلك أشرنا بالتمرين:

(-) في الخيط:

- امرأة ما بين ٤٥ و ٤٥ سنة من عمرها، تشق قفلا وضع بإحكام على الباب الأعلى لللاجئة، تخرج الفطائر..

- تفتح الفرن الكهربائي وتضع فيه الفطائر. تقوم لوضع القفل على اللجاجة..

وهكذا تتوالى هذه القطع على التفرعية المرفقة، وهي دليل فلمي على التكوين الإضافي للمبدع الشويكة في المجال المسمى البصري، إذ يكتب النص من زاوية تقنية الكتابة السيناريستية، إلى درجة الحوار الفلمي مع تقنية الكتابة القصصية وتدرج هنا مقطعا آخر:

٢- في الخيط:

- الإناء يغلي فوق النار والبخار يتصاعد منه كفاطرة بخارية انجليزية تعود إلى البدايات الأولى للثورة الصناعية.



والتشبيه هنا تأكيد لصوت القصة الذي يحضر بقوة الارتكازية على رؤية البصري لفعل الحركة وفي تحقيق لهذا الوصي التخيلي بالمجال كما هو في الصورة السينمائية لكن الوسيط هنا يظل اللغة لا الإضاءة لا حركة الكاميرا لا الممثل...

بالنسبة لنص " المصعد " فيبدو أن القاص محمد الشويكة يقدم لنا فيلما قصيرا مدته ١٨ دقيقة يقوم على مونتاج سريع، ودون حوار تماما، فقط يعكس للصورة أن تحضر بقوة كأساس استقرائي، وحتى عملية التقطيع هي في النهاية متواليات مفتوحة على التحليل الفيلمي Analyse filmique أكثر منه تحليل نصي، إذا أضفنا زاوية جديدة قدم لها المبدع في مفتتح نص " المصعد ":

تراجم والمؤرخ

- ١- (جوزيف كوريس "تاريخي عقارية سبيلية" متاخرين سبيل سبيل حلايات للمغرب/معد/١٩٩٤ ص٣٥.
- ٢- (نيس للرجع، نفس القصة.
- ٣- (أراء خولير كورتازر في التماسجلة قال صاد منشورات مجموعة البحث في قصة القصيرة بالمغرب/معد/٢٠٠٤ ص٣٣.
- ٤- محمد تلسي يلوغرافيا لقصة للقرية " دار نشر جورد/١٩٩٩.
- ٥- محمد تلسي للمجموعات القصصية صادرة في " الألفية الثالثة " مجلة قاصد للقرية، معد/٢٠٠٤ ص٣٩.
- ٦- مصطفى جوري للتدخلات قصصية صادرة في " تصنيف " مجلة قاص صادرة من ذكرى ص٣٩.
- " رفاق الموت " جلال العزريزي - قصص - مجموعة البحث في قصة القصيرة بالمغرب ص٢٠٠٤.
- " الأرواح البيضاء " قصص، نور الدين محقق، مجموعة البحث في قصة القصيرة بالمغرب ص٢٠٠٤.
- " عين حاجر " رجا الطائي - دار الثقافة ط١٠٤٠٤.
- " بائنة لبر الثاني - رشيدة عدنان - مجموعة قصصية - منشورات مجموعة البحث في قصة القصيرة بالمغرب - كتاب ١٤١: ٢٠٠٤ - مطبعة دار القرويين البيضاء للمغرب.
- " أشرسان " قصص، أنيس الرافعي، ص١٣٠/٢٠٠٦.

القبيلة والعنف تركيز الريع على الله

د. محمد ميرزاغيت

كثيرا ومطلب الكتاب. الذي يحوي نصوصا فكرية أكثر من مثلك، دعوت أن استمع إلى تركي هاتفيا. يوم ندرت للشام قبل عام وهي الصديق محمد النوبختي. لواعبنا على اللقاء في ملهى النوبة. وجدت تركي غير مزاج. وأخبرني لته إجراء فحوصات أولية. وهي التي قامته فيمما بعد اكتشاف المرض. ويومها حدثني عن مشهد اللقف السوري. وصدفة كان لي صديق سوري حدثني عن وفاة أصدما تركي حول الحكم الرشيد في سوريا كي تتبناها الدولة وكيف أن تركي يعود حادا في مطالبة الدولة بالإصلاح. ولما الحديث إلى غيرات اللقف السوري. وبما خلفا على رضوان وبما وكان كل مرة يقول الله يرحمه.

طال الحديث عن صداقته من بين لهم وعلى رأسهم رضوان الصبيد. لم حدث عن طيف اللقف العربي ولكن علي حرب. كما حدث عن حموية محمد للسفر في الأمصاف على جمر العروبة. واخترقنا على أمل اللقاء به مرة أخرى في بيته الجميد الذي ظل دائما يفرح بوصفه. لأنه كبير ويتسكك لكل الضيف للهادمين إليه من الرباب ومن أحمدا ومثقف واحبهم هو.

كان ذلك اللقاء في ضحي يوم 17 أيار 2011. وبعد يوم دخل تركي للمستشفى لإجراء الفحوصات الطبية. وعندما لقنتم لم اتصلنا للسؤال بعد يومين بأنه محمد وأخبرنا أن لبالغة الطبية مستعصية ولا يكن علاجها في سوريا حينها اتصلت بالدكتور محمد الصبيد في قطر الذي يادر بالاتصال بتركي لدعته معتهيا. وبدأت بعد ذلك غيرات العلاج تركي على لفة برضوان الصبيد والأردنيين رما في تعليقه للحصول للشارك البسيط بين فلاحه رضوان السيد وبداوة الأردنيين وسجنيتهم الطبية. وبين لقاء محمد الأرنؤوط الذي ألقى صديقه حق القول: نعب تركي إلى بيروت في عز كراتها التمنية. لم جاء لقمان الذي أحبها كثيرا ونال من أصفائه فيها منزلة كبيرة

اتصلت في العيد للناهي بتركي ولم يعب على جهازه النقل والصلت للتلل. فهاجبت ابنته وقالت: "كانه في الفراش ولا يقوى على الاتصال". ويدها اتصلت بالدكتور الأرنؤوط الذي أخبرني أن تركي رما يأتي إلى عمان يوم السبت 1/1 وهو يوم وفاته.

سبح تركي وجزى الله كل من وقف معه خيرا. الشيخ هاني الجبرا الذي نعب كثيرا على أين قبيلته بما عرف عنه من شيم أصيلة. والصديق برضوان السيد وأسرة الفد. والدميان لللكي الهلندي.

مثل هؤلاء جميعا غيرات الأزداد للقبيلة والحاجة للدولة الكفالة في ظل جاهل دولة تركي له. أجل القبيلة التي ظل الريعود دائما يتغنى بغيرها. الأصيلة وطمعا عن أبنائها. والدولة الدركة للحاجة للقف تنويي ووجب بياته في نواح المؤسسة الأردنية.

هذا كلام ليس رغبة في مدح أحد أو أي مؤسسة. بخبر ما هو اعتراف بمرآك قيمة للقف من جانب الأصصاف والقبيلة والدولة. وشكر الناس الذي أوجبه الوصول الكرم بقوله: "هو لم يشكر الناس لم يشكر الله".

الصديق تركي علي الريعود يوم 2011/1/1 في اليوم الذي بعت لنجمه إلى عمان مرة أخرى لاستكمال علاجه من مرض سرطان البنكرياس.

تركى - رحمه الله - بجوي من قبيلة طيء العربية ذات للضارب للمثمة من لشمال حمص مروراً بالجزيرة السورية ووصولاً إلى شمال العراق. عمل الريعود الذي توفي عن 82 عاماً في حفل التدريس الذي أدا منه بركات تقاصد بسيط. لم جاء إلى دمشق حيث نقل أسرته معه وبدأ يدرس أولاده في الجامعة. وفي ترك التدريس واختار مهنة الكتابة وسيلة للبقاء. وخلال العديدين الآخرين أصدر العديد من الكتب حول الإسلام والمفلس والجنس والإسلام ومصلحة الخلق والقطاب النقي العربي. وصدر له قبل شهر كتاب عن الأفكار الإسلامية. وظل مستمرا في الكتابة في صحف عربية مثل الفد والملاحيق والحياة والمستقبل.

تعرف تركي بداية التسعينيات صديقه بالصديق الأستاذ الدكتور رضوان الصبيد للفكر الليباني المعروف. فنبأ تركي وكان رضوان أذاك مشربا بجملة الاجتهاد. التي سطر فيها تركي العديد من المفاات. وتعرف من خلال رضوان على العديد من الجهات والصحف.

اكتشف المرض الخصال عند تركي في دمشق التي لم يشأ أن يعالج فيها. ولكن رضوان السيد من إحضاره بصحبة إلى بيروت في الصيف الماضي لأن حرب جيز كانت قد انشغلت. وفي مستشفى الجامعة الأميركية. وبعد الكشف. وجدوا أن للرض قد انتشر في جسده. لكن معنويات للرض كانت قوية جدا ولم يله بذلك. فحسب السيدة عيلة الدكتور رضوان التي راقت تركي لغرفة العمليات. طلب للرحوم الطعام جبر استيقاظه من التغير وبغيرها أنه جاتج ويهد للوحي.

انتقل تركي بعدها إلى عمان بعد سعي طوب من رئيس تحرير جريدة الفد. الأستاذ أبن الصبيد لسانعته. وفي كل مرة كنا نسال ونتابع أمر علاجه ونسأل الأستاذ أبن الصبيد كان يقول: ألقوا على غير العلاج هنا لأنه كان قد تلقى وعدا بذلك. ولما تدخل الحيوان لللكي الهلندي بالموافقة على قبل كلمة علاج تركي في الأردن. وتفضلت جريدة الفد باستنجاز شقة للركي الريعود قرب للمستشفى الذي كان يعالج به. وفي هذا الحار بذكر وفاته الأصصاف لصديق مثقف ظل حرا حتى النهاية وظل صامدا وغير ممتن بقوله الأرنؤوط الفربي.

ظل الصديق محمد أبو رمان يتابع تركي في كل تفاصيله. وربما أبعد كثيرا عن أسرته بسبب ذلك الاهتمام لكثها صحة الإنسان حين يكون أصفا. ومراس الصديق الدكتور محمد الأرنؤوط خلفا ريعها في للناحية حتى كان دائما يطلب بضرورة إشعار للرحوم بالمنااسة ومساعدته. ورب لم لظافيا في منتدى اللقايا بأبد. كما أننا حين اتصلنا مؤسسة شومان استضافته للرحوم في محاضرة أبودا كل ترحيب. ولكن الأجل لم يمله.

أرسي تركي الريعود خطبا يمثل خيار للقف المستقل البعيد كل البعد عن ثنائيات الانزواج الفكري. والافتراق بين الفكر والممارسة. كان ذا سعة ثقافية. وهذا ما منحته القيرة على أن يراجع أعمال الكثير من للفننين العرب. وأن يقدم المفاات الفكرية للهمم وأشقه سعيه الكبير وراء القرفة إلى أن يكون محاضرا في أكثر من جامعة. ويوم قلت له أننا في جامعة فيلادلفيا ندرس فصلا له في مسائل الفكر والحضارة. فرح

داخل الإطار) هي بمثابة سير ذاتية لشخصيات العمل، أو تذكر بحادثة أو مكان.. وأحياناً تتداخل الشخصيات والأحداث في لوحة.. بينما جميع اللوحات تمثل بشكل ما السيرة الذاتية لأهرميان^(١).

«صاريل أهرميان: إسم مستعار، خلعه ومضى - كما يخلع البشر خواتمهم ونمالهم ثم يخلدون إلى الموت».

«صاريل أهرميان: صرخة من جعيم، تمزق التراب، تغلغل سحر اللون بأجفان الرؤيا... هي ذي أصابعه تشتمل، توشع الجدران بالفنتنة» (ص ١٨).

إن نحن إزاء قصة تتفرع عنها قصص يشارك فيها عدد من الرواة، وأحياناً راوٍ واحد تنصب إليه مجموعة من القصص.. وما يجمع بين هذه جميعاً، هو السرد بما في ذلك اللوحات الفنية الساردة، حيث استبدل السارد الحكاية الروائية باللوحات الفنية لنقص هي حكايتها التي قد تشتمك مع قصة أخرى من قبيل قصة داخل

قصة.. وعلى نحو ما يعرف بمستوى الحقيقة - فإن معظم القصص التي تحكيها اللوحات أو بعض الشخصيات - كما سنلاحظ - هي بمثابة سرد - كما قلنا- لوقائع ذات طابع هائلي يتبادل الحوار فيها غالباً- شخصان: واحد يمثل ما هو واقعي والآخر ما هو هائلي، دون أن نفعل بالطبع عما يحصل أحياناً من متغيرات بين هذين العاملين - أو الروائيتين، وذلك وفقاً لما يحصل من تحول في وجهات النظر، أو في تبادل الأدوار، أو متغير الزمن والخطاب من ضمير المتكلم أو بالعكس، أو اختلاف نوع السارد:

أهرميان:

وما يشبه الواقعية السيرية

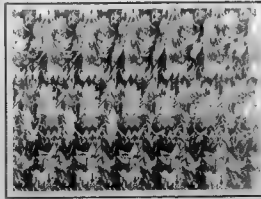
غسان العلي

يُمكن القول بنهويًا: أن الرواية هذه (أهرميان) تقوم على ما يدعى، بنية الإطار أو قصة الإطار، تتفرع عنها قصص أخرى على غرار (ألف ليلة وليلة) حيث أن القصة الإطار هي قصة (شهرزاد وشهريار) ومنها تتفرع قصص السندباد وعلي بابا والشاطر حسن.. الخ وهكذا قصص (الأيام العشرة) أو (الديكاميرون) لبوكاشيو.

١٤٤
ساحلة كعب هورنة
شعر عبد الإله القاسية

غسان العلي

أهرميان



أما الإطار في رواية (أهرميان) فهو أهرميان وممروضة التشكيلي. ولعل (اللوحة الثالثة) لوحات الإطار، حيث سرها في الإطار أو (موضوع اللوحة ما هو غير الإطار) - إن هذا الإطار هو ما سيكون إطار اللوحات جميعاً، بل هو إطار الرواية حيث تستصدر عن هذا الإطار جميع اللوحات والشخصيات والحكايات، وما يمكن أن قصه كل لوحة من قصة تتحدث عن سيرة ذاتية، أو حادثة أو صورة ما... بمعنى أن اللوحات (الصور)

سارد سليم، سارد خارجي، سارد غائب، الخ وهكذا - وعلى سبيل المثال، هذا التحول في الزمن أو الأزمنة. أي انتقالات السارد عبر الأزمنة، يقول جابر التروك مخاطباً نفسه (مونولوج داخلي):

«أن تقطع مفازة الزمن يا جابر ليس بالأمر الهين، لكن، ألم تمتد هذه الأجواء بمنال هذه المشقة، الانتقال إلى الماضي أسهل لكنه أكثر مرارة، الماضي على مرمى حجر، غير أنه مر، مر، كذلك ترحل داخل حبة حنظل هائلة. أما المستقبل فهدق كل شيء فيه بارد ودبق...» (ص ٣٦).

تتكون الرواية من ثلاثين (رقماً) معظمها أخذت تسمية (لوحة) مع تسلسلها الرقمي وعنوانها كما وضعه صاحب المعرض إرميان، وبعضها أخذ تسلسله الرقمي دون تسمية. وبعضها أخذ تسمية: سيرة / جبل نيبو / ديمة / جبل الأشرفية / ابن حاديراش / معجزة المطر / أما ما يربط بين جميع القصص فهو الإطار: كما قلنا - أي السرد الذي يتواصل على الصلة رواة مختلفين، لكنه بشكل ما يدعى بـ (الوحدة الأدبية).

وتشير آخر: تتوالد الحكايات وتتدمج أو تترايط مع بعضها على نحو ما وصف الروائي البهروني ماريو فارغاس يوسا: كيف استطاعت شهرزاد أن تروي بدون انقطاع وبلا توقف الحكاية اللانهائية الممنوعة من حكايات ترتعن بها حياتها؛ وذلك بإدماج حكايات داخل حكايات عبر تغييرات للسارد: زمينة أو فضائية أو في مستوى الحقيقة: أي بترايط الحكايات داخل نظام يفتني فيه الكل بمجموع الأجزاء، وحيث كل حكاية تقتني أيضاً بالوكول لحكايات أخرى. (٢)

وفي العموم - كما سلاحظ في التفاصيل - أن الرواية تطوي على قدر غير قليل مما يعرف بالفانتازيا: في شخصياتها وأحداثها والفضاءات التي تجري فيها الأحداث. لكن هذه الفانتازيا ليست بعيدة ولا منقطعة عما هو واقعي - وخاصة واقع الصحراء كبيئة ومناخ ومسكون حيوي للحياة

تتكون الرواية من

ثلاثين رقماً

معظمها أخذت تسمية

(لوحة) مع تسلسلها

الرقمي وعنوانها كما

وضعها صاحب المعرض

- إلا غالباً ما يوصف فضاء الصحراء بالفراشية - لما يشاع بأنها - الصحراء - موطن الإنسان والجن وغربال الحيوان وعجائب الزمان:

«نحن لا ننتفض.. لا نموت

لخوب قليلاً ثم نشتعل،

هكذا هو: الخيال في الغلاة

و: أهل الخيل لا يتوهون،

وهكذا أيضاً بالتسمية لفراشية وسحر الفضاءات الأخرى: عمان وسواها. فهل نحن إزاء واقعية سحرية على غرار ما تعرف به الرواية الأمريكية اللاتينية؟

ما يشبه الراتمية السحرية:

يؤرخ النقاد وكتاب أمريكا اللاتينية لظهور الواقعية السحرية الذي ميز الكتابة السردية الاستثنائية في هذه الفترة لأكثر من اسم أدبي معروف: ماركيز، فوينتس، يوسا، خوان رولفو الذي نمت روايته القصيرة: (بيدرو بارامو) بأنها ذات المعمار المدهش والشبيه بالباروكي. وقال عنها فوينتس: (إنها رواية تقع داخل الأرض المفضلة للتيار السريالي. بمعنى أنها تهبط على خلفية الفضاء الذي تكف فيه عناصر الحياة والموت، والواقعي والخيال، والماضي والمستقبل، من الإدراك والتصوير بوصفها معطيات متناقضة ومتضادة (٣).

وقال يوسا عن الرواية نفسها: إنه

من الصعب علي من قرأ (بيدروبارامو) أن يمتد أبداً ما سيتولد لديه من انطباع، وهو يكتشف وسط الكتاب، بأن جميع شخصيات القصة قد ماتت، وأن (كوبولا الخيول) لا تنتمي إلى الحقيقة. ولكن إلى أخرى: أدبية، حيث يواصل الأساطير الحياة بدل أن يزولوا. إنها إحدى التحولات الجذرية الأكثر فاعلية للأدب اللاتيني الأمريكي المعاصر. لا وجود لحققات، لا أحداث، لا أوقات جرى فيها هذا التحول، وبلااسترجاع وتراكم عناصر الارتباب، سنفهم بأن (كوبولا) ليست قرية قريبة للمخلوقات البشرية، ولكن للأشياء (٤).

وقال ماركيز عن عالم الكاريبي: (علمني الكاريبي أن انظر إلى الواقع بطريقة مختلفة، أن أقبيل القوى الخارقة للطبيعة على أنها جزء من حياتنا اليومية، إن الكاريبي عالم معجز: كان أول عمل من أدبه السعري هو: (يوميات كريستوفر كولومبس) الذي يحكي عن نهايات خرافية، ومجتمعات خيالية. تاريخ الكاريبي مليء بالسحر: سحر جلبي السعيد السود من أفريقيا. ولكن جلبي أيضاً القراصنة السويديين الهولنديين والإنجليز. ولا نجد مكاناً في العالم به ذلك المزيج المرقعي وتلك التناقضات التي تجدها في الكاريبي) (٥).

أما الروائي فارغاس يوسا فيضرب مثلاً على التحول عند القاص اللاتيني بطريقة كوتزار المهودية في قصصه ورواياته من الواقعي إلى الفانتازي. قال: (الطريقة المهودية عند كوتزار في قصصه ورواياته، هي التي يلجأ إليها ليقبل جوهرياً طبيعة عالمه المبتعد بالتطوع بها من الواقع الهوي البسيط، المصنوع من أشياء مرفوعة، وعادية روتينية إلى عالم فانتاستيكي حيث تحدث أمور عجيبة مثل هذه الأرباب تقهها منجزة بشدية... (٦).

أما الأدب الفانتاستيكي (حسب نظرية الناقد الفرنسي روجي كايوا): فهو لهم من يكون قصداً، ومنونداً عن فعل يقض، من مؤلفه الذي قرر أن يكتب قصة فانتاستيكي. كلا. الأدب

اسمه صارييل أهرميان. جمال مرقوق. ابن حاديراش.. من يدري؟ لا أحد يدري! وحدها ذبيلة السلطان تتلذذ مفاتيح الحكايات، مفاتيح كثيرة تتدلى في عيناها بفضيق من الصوف..

ذبيلة السلطان - كما تقول اللوحة الرابعة - ناهد، سمراء، داعجة العينين، يبدو من ثيابها أنها من بدو الوسط، تجلس في الصحراء إلى سكون صخرة. ضامة ركبتيها إلى صدرها.. وكأنها قدما الخالق من حجر أسود:

«المرأة والصخرة

توجدتا في الثوب

والصمت والغياب..»

ولا غرابة إذا كان عنوان اللوحة: (الصخرة التي ولدتي!)

وذبيلة السلطان ساردة قصص غريبة بينها حكاية (الرجل الذي تحول إلى ثياب) عبر لوحة تمازج فيها الألوان: الأصفر الخفيف مع الأحمر الداكن، والبني الرقيق مع الأزرق المختل. وعندما ماتت في العشرين من عمرها (عضة حية) - قال فيها ابنها جابر:

«ماتت أمي كأحدى عرائس

حكاياتها الجميلة..»

(٢) جابر المثلوك: كان جابر المثلوك رجلاً ناعلاً وطويلاً كأنه مذرة خشبية. شائب الرأس، وجهه ضامر، يفضض عينيه عندما يتكلم، تراءت له ديمة. ابتنت ذات المنوات الثلاث. هو ذا يبحث عنها من جديد. أحس بأعماقه تتنصب: ديمة.. ديمة..

ديمة هي طفلة من زوجته عفاف: كانت ترضع إيهام قدماها اليمنى وتتمو بسرعة أكبر من شرها وأظافرها، لها هم أحمر صغير وثلاث عيون في وجهها: عينها البشريتان وعين في جبينها. كانت عينها الثالثة تتلون كل يوم بلون مختلف، مرة حمراء قرمزية ومرة داكنة.. ذلك يعتمد على لون أحمر الشفاء الذي تضعه أمها.. لما توفيت ولما تكمل سنتها الثالثة: خباباً بعيداً. دفنتها في مكان معلوم، ولم يكن معه

سحري... ويمكن أن تمثل أو يتمثل هذا الواقعي واللاواقعي (تخييلي) في البنية التشكيلية لشخصيات وأحداث وأماكن.. ونبدأ بـ (الشخصيات) بقدر من الإيجاز قدر المستطاع:

(١) أهرميان: إسم مستعار لرجل أرمني إسمه صارييل أهرميان. قيل فيه أشياء كثيرة وتروى عنه حقائق متضاربة، إنه موهوب حد اللفة. لكنه غامض.. غامض تماماً، لا يدري أحد من أين أتى أو لماذا يختفي شهراً كاملاً كل عام.. وقال عنه سعد: إنه سرق من جدي جرّة طافحة بالذهب، ثم اختفى. لم يثر عليه أحد لا فوق الأرض ولا تحته.. وقيل إنه جاء من الماضي، ويخبر لم يفهم موهبته أحد فر هارباً إلى المستقبل. وقال عنه سعد أيضاً: إن الرجل أرمني. وله في كفه اليسرى أربعة أصابع. كان شريك جده (صباح الخيشان) في المواشي. ثم تواعظا في البحث عن الذهب في أطيان بني حمدة، أمضيا الدهر يصفران الأرض ليلاً، لقباً جرّة، قاما بدفنها في مكان معلوم.. غير أن أهرميان سرقها واختفى، تيزر في الهواء. أما جابر المثلوك فأشوك أن يضع إصبعه على مسبب شهرة هذا المدعو صارييل أهرميان، إنه: لوحاته إطلاقات تشكيلية فريدة، تشد العين بتلقائية فذة، ثم إن لوحاته غير معروضة للبيع، إنه يهديها إلى المدينة هبة للترويج والتأمل والكشف.

(٢) ذبيلة السلطان: إذن، سواء كان

الفانتاستيكي الحقيقي هو حيث الواقعية المعجبة، المدهشة والرائعة غير القابلة للتفسير عقلانياً، تحدث بكيفية تلقائية، غير متعمدة، بل ودون تدخل من المؤلف نفسه. وبمباراة أخرى، فإن تخيلات من هذا النوع لا تروي حكايات فانتاستيكية. إنها فانتاستيكية بذاتها. (٧).

وهذا يعني: (إن اللجوء إلى الخيال، إلى التخيل، لإغناء حياة الناس، والطريقة التي يمكن أن يستعمل فيها التفكير الإيهامي، كمادة روائية له، مما هو مبدول من تجارب الحياة اليومية، إن التخيل ليس هو الحياة المباشرة بل حياة أخرى، متخيلة ينافسها تعاطيها هذه، ويدونها تصبح الحياة الحقيقية منفردة أكثر. وأشدّ فقرًا مما هي عليه). (٨).

وبتمهيد آخر: (إن التخيل وهم ينطوي على حقيقة عميقة، إنها الحياة التي لم تتم لرجال ونساء في حقبة معينة، رغبوا فيها دون الحصول عليها، ومن هنا إحساسهم بضروة ابتداعها). ومن هنا يصبح القول إن قدرة الرواية لإفهامنا بـ (حقيقتها) أو بـ (صدقها) وبـ (أصالتها) لا تنأى أبداً من تشابهها مع العالم الواقعي للآرائ أو تطابقه معها. إنها تنأى وحسب من كينونتها هي المصنوعة من الكلمات ومن تنظيم الفضاء والزمن ومستوى الحقيقة التي تكونها. (٩).

تصنيفات

إذن، وهي ضوم ما تقدم عن الواقعية السحرية وألف ليلة وليلة، بنية وفضاء سحرياً، يمكن وصف الرواية (أهرميان) بأنها (تشبه) مع الممثلين المذكورين في جملة خصائص منها:

- (١) البنية السردية - كما قلنا.
- (٢) الفضاء بما يشغله من شخصيات ساردة، وأحداث، وحكايات..
- وعلاقة كل ذلك بالفضاء الذي تتدرج فيه الرواية، وحيث ينطوي كل ذلك أو معظمه على ما هو خارق، تخيل،

إن التخيل وهم ينطوي على حقيقة عميقة إنها الحياة التي لم تتم لرجال ونساء في حقبة معينة رغبوا فيها دون الحصول عليها



غير زوجته وابن حاديراش الذي ظل ينام (في النص) بينه وبين زوجته.

(٤) ابن حاديراش: واحد من الشياطين التي راحت تضايق جابر المملوك، إنه يراها تسكن الحائط: الأول يركب حصاناً شاهقاً. الثاني يعجن الوقت بالتراب، الثالث يقف على ذيله لا يريم. وهناك شياطين غيرها: تحت وسادته، هي خزائن ثيابه، وخلف ستائر النافذة، أما هذا الشيطان الذي اسمه ابن حاديراش فإنه يابى إلا أن يشاركه الفراش. فما أن يجن الليل حتى يسمعه يقول:

- إزحف لي يا جابر

أريد أن أنام

ولم يشاركه حتى بعد زواجه من عفاف. كثيراً ما كان (في النص) بينه وبين زوجته.

(٥) سعد الخيشان: وهو صاحب جابر (مفارة الطوطي): بدوي يطارد رجلاً سرق من جده جرة كرز. بحث عنه في كل مكان دون جدوى. ظل يتشر بفروته متقياً صديق الليل، لكنه لا يفوق هؤلاء البدو لا يفض لهم جن من ثار:

«والله يا جابر حين أضع

يدي على ذاك الخائن

سأضرب من دمه، أو يرد

لي جرة جندي طافحة

بالذهب...

وشهد في الساحة الهاشمية في قلب صمان:

«بدوي ملثم يتلصق بعبادة

يجر اقتنامه وسط الزحام

يصرخ في أعماقه:

«أين أنت يا مادي،

إن لم تكوني إلى جنبي»

وبشيرة من صديق مرصمة بالودع، تمد بها إلى ضخمه روحه المرحومة

السيدة وحدها بين النور والعتمة تجلس في الزاوية في إحدى قاعات الفندق تلوك خبز الصمت

بالتيه.

هذا البدوي الملثم لم يكن سوى سعد الخيشان: اشترى من صاحب حانوت: يوم الرابع من شوال، ليقتل إلى هذا اليوم، ويذهب إلى المعرض ويلقي ساريل إهرميان ويدق عنقه ثاراً لجده وأبيه ولكل العمادة. وهذا ما حصل حيث يذهب إلى المعرض ويطن بشيرته المصو: جمال مرزوق مدير المعرض حتى الموت، وبذلك تنتهي أسطورة: إهرميان، وصاريل إهرميان. جمال ومرزوق، وابن حاديراش. اسماً لسمى واحد، لكن سعداً لم يجد في الخزنة سوى جرة من فخار لا ذهب فيها ولا فضة، بل كانت طافحة بأعشاب نبات الحرمل.

(٦) مُتَحَنِّن السفر: واسمه ابن أكشاني - شيخ يزعم أن بإمكانه أن يأخذ من يرغب في رحلة عبر الزمن. ومرة جعل جابر المملوك: يرحل ربع قرن إلى الماضي، وربما يكون هو:

«حقة بن منه

التي عاش الفوميتين

عام وما تهنى،

كما اعترف لسعد يوم جاءه في المنام. ويوم مات كفن بثوبه الذي رقه اليلي.

(٧) الصبيدة: وحدها بين النور والعتمة، تجلس في الزاوية، في إحدى قاعات فندق عمرة، تلوك خبز الصمت، لا أحد في المدينة يعرف لها اسماً آخر غير السيدة. ولا يشاركها الإفطار غير

آلة العود الجاشة على الكرسي المقابل. ثم لم تلبث أن راحت تحتل منصة المسرح: التفتت إلى القاعة، أسبلت جديلتها على شفيها وأعلقت:

«في ليلة مطيرة عاد

رجل ميت من قبره

ليتناول العشاء مع

اسرته. كان وجهه حزناً

في موته مثلما في حياته

لم يمشه لوت أي

فرح، زرع في هذا له

ورداً..»

ثم راحت تعزف.

قال جمال مرزوق: تلك هي مطلقة صاريل إهرميان.

وقال سعد: يقال إنها من الجن!

قال مرزوق: العود له خمسة أوتار. كل وتر يحمل في داخله باقي الأوتار.

كي تعزف بطريقة السيدة يجب أن يكون لك في فكك البشري ستة أصابع. إنها تستخدم ذيلها أصبعها سادسة، غير أن جابر المملوك يروي عنها، يوم دخل عالم السيدة: إنها فكت ثوبها ثم راحت تقول: أنظر هل ترى ذيلاً؟ يقولون أني من الجن، هذا شليلي، وتلك جديتي.. هذه الخصلة من لأمكو» هذه خصلة زينات، الوسطى من الموصلي... أضفها في الطريق إلى هلق عمرة. وتقول: لي ثلاثة آباء وليس لي أم. إن فكتي من حاجبي الموت، ومن إهرميان الذي أسمه الحقيقي: ابن حاديراش تقول: كان مسيحياً. اعتنق الإسلام كي يتزوجني، لكنه ظل يرسم الموصايا المشر على أطراف يديه..

رأيت يركع في تلك الزاوية يصلي.. كان يصلي بالطريقة نفسها التي بها يبكي، لأنه يعلم أن الدع جزء من الخالق، ثم رحل. لكنه قبل أن يرحل قطع إبهامه وعلمني كيف يكون المزف على العود. كان يتر أن يرسم في العتمة، لم يكن يتوقف عن الرسم إلا أثناء خسوف القمر.

خارنباك أنمرى

ويعد هذه التعشيلات الشخصية الغرائبية والخارقية في بعض المواقف، تمثل بعض الظواهر التي تشكل ما دعوناه: ما يشبه الواقعية السحرية، بمعنى النظر إلى الواقع وكأنه هو بذاته فانتازي، أو النظر إلى الفانتازي باعتباره واقعاً أو جزءاً من واقع الحياة اليومية. وإن كل ما يدعى: خرافي، لا واقعي، أو خارق، تفهيم.. واقع مخلوق بذاته أو دون تعدد.

(١) هذا الجزء من حوار بين سعد وجابر المتروك- وكأنه يمثل الفلسفة القائلة بأن الإنسان يمكن أن يكون حياً وميتاً في آن واحد: يقول جابر مخاطباً سعد:

- هل تذكر تلك الحفرة التي خرجنا منها في القفر؟
- ما بها.

- أسمع يا سعد! لا أريد أن أملا قلبك بالربص.. لكنني أعتقد أننا كنا..

- كنا ماذا؟

- كنا ميتين..

- كنا ميتين! هل تمنى أنا في ذلك القفر نموت؟

- صحيح.. في يوم ما نرهق هناك.. نرهق طويلاً... ليس ثمة مكان في الكون أبعد من الموت، (ص٩٦).

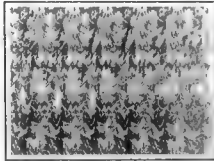
(٢) شراء الزمن: للقفز إلى المستقبل كما فعل سعد عندما اشتري من حانوت: (يوم الرابع من شوال) لينهب إلى المرض ويثقل من إهرميان. لأنه في عجلة من أمره كان.

وهكذا شراء الزمن للعودة إلى الماضي- كما فعل سعد - أو هكذا قال جمال مرزوق - من أجل لقاء إهرميان: (يقبل من المال تشتري بضع أيام مستعملة - أي يوم ماضي - تقتش

رابعة
الأسئلة التي
تدور حولها القصة

غسان العلي

أهرميان



فيها عمن تشاء). (ص٤٧-٤٨).

(٣) قضايا سحرية: يسأل سعد الخيشان صبيها يحمل فرشاً:

- ما هذه الأشياء. ماذا تباع على فرشك يا ولد؟

- أبيع تماويذاً..

- تماويذا؟

- أجل يا عم. حين تقرأ ما عليها تتحول إلى أي شيء تريد: سمحلي، أقلام، ورود صينية. (ص٤٢).

إذا نظر المرء في

المرأة السريعة

فإنه يشهد

عدو السنين

ويسرى وجهه

وقد صار شيخاً

طاعناً في السن

وسأل جابر المتروك رفيقه سعداً مستقراً:

- هل رأيت حمراً في منامك؟

- أجل. حمار صليبي، يدخن غليوناً وله عينين مثل بيضتين مسلوقتين.. سلبي عتالي. ويظل يرفسني في خاصرتي حتى الفجر، وكان يصيح:

يا ويلكم! بضاعتي، بضاعتي

يا ويلكم! بضاعتي! (ص٤٠).

(٤) أما إذا نظر المرء في (المرأة السريعة - اللوحة الخامسة) فإنه يشهد عدو السنين - أي يرى وجهه وقد صار شيخاً بمرم مائة عام أو ألف عام.. أما إذا نظر المرء في المرأة البطيئة - اللوحة السادسة - فإنه يرى نفسه وقد عاد طفلاً في رأس السنة، حتى لو كان عمره ساعها مائة عام: (أنا جابر المتروك في المرأة البطيئة أعيش على مهل، مثل فلاة واسعة يرشقتها المطر). (ص٦١).

(٥) ثم أرايت عصان يوم دخلها جابر المتروك وسعد الخيشان: (ورواحا ينظران إلى عمان ووجوه الناس كمن ينظر في كتاب بلغة مجهولة. وجوه الناس حروف دقت على الجدران بلغة مجهولة، البيوت كلمات، الشوارع سمطور، الضواحي نصوص مكتوبة بلغة مجهولة.. وكنا الحافلة الهوائية التي طارت بهما على جسر جديدي معدود في الفراغ من مفاهيم الوجدات سابقاً إلى جبل الأشرفية بتقنية مجهولة، وجها مرهقان كلهما الزمن بهشاجير وأحاسيس، يبهتان عن راحة الزنجبيل والحرمل في مدينة تلوح مثل كتاب مفتوح يقابلان صفحاته لكنه مكتوب بلغة مجهولة). (ص٢٤)

ألمة رؤيا للمكان ووجوه الناس والحياة، أكثر فانتازية من هذه الصورة لواقع نذره كل يوم خطوة خطوة!؟

مكايات وأهتاربع شعبية

هذا، إضافة إلى المعركة بين جابر المتروك وظله، (ص٦١) ومقدس

الأسئلة التي تدور حولها القصة

١٥٠ ٤٧٣٩٩٩٩٩

الأسئلة التي تدور حولها القصة

إِنْ أَفْقَى بَارَتْ وَسِوَاهُ مَوْلَانَا عَلَى قَيْدِ
 الْخِلَافَةِ لَكَ - أَيْ السَّادِر - يَظْهَرُ
 بِصُورَةٍ مُسْتَقْلِلَةٍ وَيَعْرِفُ أَكْثَرُ مِنْ مِثْلِهَا
 (الْمُفْلِحُ) الْخُتْفِيُّ فِي جِلْبَابِ السَّادِرِ.
 حَيْثُ يَقُومُ هَذَا السَّادِرُ بِإِزْجَارِ خِلَابَاتِ
 النِّصْبَاتِ الرَّائِيَّةِ فِي وَجْهِ انْتِفَافٍ
 فِي اخْتِلَافِهِ، بِمَعْنَى - بِالرَّغْمِ مِنْ -
 لِكُلِّ شَخْصِيَّةٍ خِلَابِهَا الْمُرِيدِ بِمُتَصَانِصِ
 ذَاتِيَّةِ الشَّخْصِيَّةِ، لَكِنَّ اسْتِطَاعَ أَنْ يَكُونَ
 (الْفَائِزُ) (الْمَوْجُودُ) - بِتَبَعِيٍّ إِمْرَبُو
 الْإِكْرَامِ وَكَانَهُ وَهُوَ يَقْرَأُ الْوَلَاتِي فِي
 الْمَرْضَى، يَقْرَأُ فِي لَوْحِ مَقْتُورٍ وَاضِعٍ،
 وَأَهْلِيَانَا غَاضِضٌ وَسُجُودِي - كَمَا يَقْرَأُ
 بِقَدْرَةِ عَالِيَةِ فِي التَّائِلِ، وَهِيَ كَخِلَابِهِ
 (بِمَعْنَى) لَيْسَ إِلَى «كَاتِلَتِمْ مِنْ قِيَرٍ لَمْ»
 إِلَى قَارِيٍّ أَوْ مُسْتَمْعٍ حَقِيقِي، وَهَذَا
 الْقَارِيُّ أَوْ الْمُسْمَعُ لَهُ، مِنْهُنَّ وَسُجُودِي
 لَمْ نَحْوَ مَا كَانَ يَمْنَعُ تَلْخِيرِيزِ،
 وَتَهْرَازِ تَسْرِدَ لَمْ الْقَصَّةَ لَوْ الْقَصَّةِ.

حيث أن من يحكي الحكاية ليس
 سارسارد وحده، بل تشاركه في ذلك،
 جميع الشخصيات الأخرى؛ والقيمة
 من متخيلة، بشرية أم غير بشرية، من
 الجن والمفاريت والقيان.. في تتابع
 وتتوابع وتداخل أحياناً في الخطاب أو
 في العالم المسروقة (الأحداث). ذلك أن
 الشخصيات هذه تعرف بقدر ما يعرف
 سارسارد.

والسارد يمرق أيضاً بقدر ما تعرف هذه الشخصيات، وأحياناً أكثر. ولهذا فهو يجمع بين ما يدعي: (الرؤية - من الخلف) و (الرؤية - «صع» أي بين سطويي السرد: الأسلوب البانورامي الأسلوب المشتهي). (١٠).

• فباقي من العراق

من يحكي الحكاية
ليس السارد
وحده بل تشاركه
في ذلك جميع
الشخصيات الأخرى
واقعية أو متخيلة

على دار عيشة/ عيشة بالمغارة/
جانب قط وفسارة/ راحت تفعل
بالفدير/

والفارة وقعت بالبئر/ (ص ١٥٢).

وأخيراً من إهزوجة الحصاد:

منجلی یا منجلاہ

روح القدس جلاہ

منجلي يا بورزة

شو جابلک من غمزه

جوابني ۾ ڄاڻي

جاءني اللي جاني

جایابی حب البسات

والخدمات موردات

.... الخ (ص ١٦١).

وأخيراً - بين (المؤلف - السارد) (الشخصية - السارد) يبدو - على مستوى العملية السردية في (إهرميان) - أن السارد مصائل للمؤلف- هذا

السفر في جبه الجبول بالرماد، يخلع
جسده المتين ويمضي، لكنه يعود كالليل،
مثل الصبايح يود (١٢٥) وغير ذلك
عن المكياح في (الرحمة المكياح) حكايًا
ذنية الملعان عن الرصد: ابن كشاني
- مقدس السفر الذي يدرس الذهب
الصفون في الأرض (ص١٣٥) والأخيل
الذي ناه في الأرض، ومكياح الضبع
الذي أخرجه من جسده جد جابر
المزوك ثم ذبعه جعل من حنجرته
ومراته دواءً للقروح. ثم مكياح الفولة
(١٢٦) ذات العينين والدين التي من
يشب. الخ من الحكايات الشعبية عن
الجن والمفاريات ذات الوجوه المشققة،
والشاطر حين الذي ترك درب الحبيب
والزبيب ومضى في درب المالك، حيث
تولدت... يهجم الشاطر حين على
إحداه: ويصهر يرضع من ثديائها
فتقول له:

• لولا سلامك، سيقى كلامك

الخاسي وحش الفلا يسمع قمره
عظامك... د (هن ١٣٤)

ثم هناك التراتيل الشعبية لاستئصال
لنظر:

يا الله الغيث يا ربي

تسقى زرعنا الخريبي

يا الله الغيث يا دايماً

تسقى زرعنا القاييم

..... الخ (ص ١٣٩)

وهكذا الأغنية الشعبية،

إشتي وزیدي / بیتنا حیددي / عفا
عبد الله / كسر الجرة / شمعت
شمسية /

[illegible][illegible]

ومثمرة تسند القراءة النقدية وتضمها على المسار الصحيح، تلك الرؤية التي تنمو (بإتجاه أدبية التأويل التي تستمد مفاهيمها من مبادئ الاستقراء في تمييز النصوص عبر مجروح خصائصها العامة بحسب ما تمليه فعاليتها الفهم التأويلي)(٩)، وهي تتوغل عميقاً في النصوص لتهز شعريّة الأداء بين مستوى التشكيل وفعالياته الفنية ومستوى التعبير وفعالياته الكشفية، وبما يرفع قيمة القراءة التأويلية إلى مرتبة النصية إلى إنتاج نص نقدي مكافئ ومماثل.

- جدل اللون، جدل الحياة
تحتل قضية المرأة في شعرنا المعاصر أهمية كبرى شابة في الخطورة والحماسية، لكنها حتى الآن بقيت بمعزل عن الدراسات النقدية الجادة، التي يمكن لها أن تكشف من خلال هذه القضية خصوصية البنية النفسية والروحية والاجتماعية للإنسان العربي المعاصر، وكان الشاعر أحمد عبد المصطفى حجازي واحداً من شعرنا الذين عاشوا كثيراً تحت سطوة هذه القضية - شعرياً منذ كانت المدينة عنده يباساً جنسياً يهرق أحلامه القروية الطامئة - في (مدينة بلا قلب) (١٠) حتى استعالت أزمة نفسية - روحية يسكنها الخوف القديم المكنون في الذاكرة والمشيّع بروج التوجس والريبة، ويتوقف على

شعرية اللون مستوى التشكيل ومستوى التعبير قراءة تأويلية

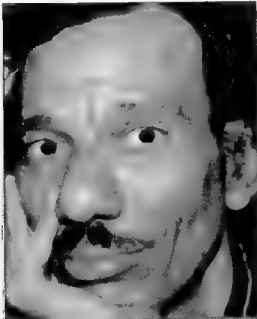
الدكتورة نائض اليانغ *

اللون شعريته قبل دخوله فضاء الفن الشعري لأنه من يكتسب أكثر الأشياء جمالاً وخصوصية في حياة الإنسان (١)، وذلك لارتباطه الجدلي الوثيق بالهنية التشكيلية للشكل إذ يستحيل علينا (أن ندرك الشكل إدراكاً تاماً إلا بحضور اللون)(٢)، لذا فإن فهم فلسفة اللون لا تتوقف عند مجرد عدّها زخرفة تشكيلية صرّها بل ارتباطاً بطبيعة المشغل الشعري للشاعر(٣)، وتنعكس على طاقته التعبيرية والدلالية.

ويشكل اللونان الأبيض والأسود حضوراً بالغ الأهمية في الأنساق الشعرية للون، وحسب الجاحظ فإن (اللون في الحقيقة إنما هو البياض والأسود)(٤)، ومن خلالهما تحضر بقية الألوان تمعداً أو تنوعاً.

يؤكد حضور اللون في الشعر وغيره من الفنون الأدبية العلاقة الوثيقة بينها وبين فن الرسم، وقد ذهب بيكاسو في هذا المجال إلى أن (الفن جميعاً واحدة تستطيع أن تكتب صور بالكلمات مثلاً تستطيع أن ترسم المظاهر في قصيدة)(٥)، على النحو الذي تتحول فيه لغة الشاعر إلى لغة تصوير تختزن طاقة تعبير إذ يعتمد الشاعر (على ما في قوة التعبير من إيعاء بالمتاني في لفته التصويرية الخاصة به)(٦)، وبما يسهم في دعم المفهوم الباطني الميق للشعر كونه (الكشف عن عالم يظل أبداً في حاجة إلى الكشف)(٧)، لذا فهو بحاجة

إلى استثمار كل للمكنات التشكيلية المتاحة للوصول إلى تهمير هذه الوظيفة وإزدهارها. يمكن مفهوم (القراءة) بعداً نقدياً متجاوزاً للهامية النقدية بحدودها الأكاديمية الضيقة فتتبنى هنا (إثارة علاقة من نوع محم بين القاري والمقرؤ وغدت القروية جسدية إلى حد ما وأصبحت القراءة بديلاً عن النقد، فلكي تتم القراءة لا بد من حضور طرفيها (النص - القارئ) حضوراً حوارياً متفاعلاً(٨) يجعل العلاقة بين القارئ والنص علاقة تواصل وتفاعل وكشف. ومن هنا يتأكد التأويل لتأسيس رؤية ناضجة



مسل - دسل

أساسها جدل الحياة في (كائنات مملكة الليل) (١١).

ولعل قصيدة (خلج) (١٢) التي استخدم فيها حجازي الطبيعة كقناع للتعبير عن حالة جنسية حائلة، تمثل هذا الاتجاه الذي ما زال حتى الآن يتفقد بالوساطة، فلا يأتي مؤاخذة دائما بالنقاء المطلوب. تبدأ القصيدة بتصوير بانورامي للموقف الشعري، يسيطر عليه الوصف المقترن بحركة الحالة واستمرار نموها وانعكاس نتائج هذا النمو على تطور الموقف.

البيضاء مفاجأة

حين صرحت فاهنتي،

شدني من منامي

التنديف

الذي كان يهطل متكدًا

مانحا كل شيء نصاعته

ومدها الشفيف

شدني

يخضع التصوير لحالة من الهدوء، حجب عنصر الدهشة والغربة عن الصورة، لأن الشاعر لم يأت بفعل المفاجأة متقدما ضاربا إصابعه المباشرة على مساحة الصورة، بل جاء خيرا متساوقا مع طبيعة الحالة، أشبه ما يكون بالحوار الداخلي غير المستغرق في خصوصيته، غير أنه ما لبث أن يبعث في أرجاء الصورة شداً

تبدأ قصيدة (خلج) بتصوير بانورامي للموقف الشعري ، يسيطر عليه الوصف المقترن بحركة الحالة

فعليا من خلال استخدام الفعل (شدني) الموجي بقوة الاستقطاب وعنفوانه، لكن الصورة ما لبثت أن تتهاوى باتجاه استكمال صيرورتها، ويبقى الفعل (شدني) متوقفاً بمض الشيء، مستندا للأداء والدخول إلى الحيز المخفي في بانوراما الصورة، وما يعمق هذا الاستعداد الإيهام المتوالد من التسيج البينوي للغة، الذي يهدأ بجملة اسمية لتقتد الزمن والحركة، تنمو نمواً بطيئاً لتنتهي بالفعل (شدني) المفعم بالحركة وللتقد بالزمن. بعد أن احتل (البيضاء) كقيمة لونية كل زوايا الصورة (مانحا كل شيء نصاعته)، ليظهر أول شكل من أشكال الصراع بين - بيضاء (جذبتني) - وسواد الليل - إلا أن التقوق هنا واضح (شدني من منامي).

هكثت مفادرة (منامي) إيدانا بتظليل (البيضاء) ووجعان كفته، لكن التخلل الفعلي لما يزل يتحرك خارج الإطار العام للصورة، بانتظار الفرصة المواتية للدخول في أعماق لعبة الصراع، بالرغم من أن كآفته مؤشرة إزاء ما يحمله من ثقل إبداعي خلفي، أكسبه إياه الموقع الشعري اللغوي.

يستمر التصعيد الوصفي العمق للحالة في محاولة تأجيج الموقف، وتسخينه.

كان دوامة من رفيف

جذبتني لها

فرحلنا معا وانطلقنا،

نرفرف من غير ظل

ونرقص بين الصعود وبين الهبوط،

يراودنا العشب،

والشجرات العازيات،

ومتكات التوافن والشرفات

وأيدي الصغار وأيدي التماثيل

والكائنات المظلة حول المسقوف

مما يجعل عملية الجذب ممكنة (جذبتني لها). وتذوب لحظة الصراع في اتحاد توافقي (رحلنا معا وانطلقنا)، يبدأ معها الفعل مرحلة جديدة من مراحل إبداعه وتثويره وتنوعه، ولعل استخدام خمسة أحمال (جذبتني - رحلنا - انطلقنا - نرفرف - نرقص) تمثل التسيج اللغوي

www.ghazal.com



أحمد سعد المعطي حجازي



أحمد

(الصواد الأليف)، كي تكون عملية التجاذب ممكنة، وبالتالي استئناف حركة قوانين الطبيعة العامة متوازنة مع إلغاء طغوس الطبيعة الخاصة في التصيدة إن قصيدة

مساحة الضور المورث

إن الشعر كما يقول الجاحظ (صباحة وضرب من النسخ، وجنس من التصوير)، فالعلاقة الجمالية بين الشعر وفن الرسم، لم تكن هي حقيقتها طارئة أو مستعجلة، بل هي علاقة صميمية تقتضيها ضرورة الفن.

وكانت إحدى أبرز نتائج هذه العلاقة - اللون - الذي يشكل في ديوان (الاعتراف في حضرة البحر) (١٢) للشاعر خليل الخوري حضوراً قنياً وفكرياً وإعياً، يتجاوز فيه الشاعر الدلالات المباشرة والتقليدية للون، إلى تعبير دقيق موج، يشكل عنده ظاهرة تتسرب بصورة منتظمة في خارطة تجربته الشعرية.

من ترى يشعل النار في الكلمات؟ ومن يمنح للغة الآن ألوانها؟ ثوبها الرعوي؟ بكارتها؟ صوتها المنفلت من مقسده؟ صوتها الوثني الرجيح؟ وإيقاعها؟

اللون هنا لغة اللغة، أي إنها بلا لون تبقى فائدة لشخصيتها وأصالتها وفنيتها على التأثير، وتبقى سؤالاً غامضاً بلا جواب، فهي اللوحة التي تسري في جسد اللغة لتمنحها الحياة.

هـ (يمنح - اللغة - الآن ألوانها) أي يعطيها صوتاً حاراً ينقلها من جودها غموضها وضبابها، إلى متعها القدرة على التبلور والتكامل والفعل، باتجاه تحقيق هويتها المنفردة. إن ألوانها تشكل الثقل الأول في منح الأشياء ملامحها، وبنائها أساسيات تشكيلها.

وقد تأتى وظيفة اللون في الصورة الشعرية، وظيفته تشكيبية صرفاً، يقوم فيها اللون برسم صورة الغروب الهادئ، على لوحة ضاجة بالحركة والتفاعل.

ثم أغنى قليلاً، وغادرت الشمس، كان الأميل يوزع ألوانه فوق صف التلال

ثم أشرقت الشمس من فوقنا
فسقطنا معاً
وانحللنا معاً
في رقابة هذا الصواد الأليف

يفلح اللون الأول (أشرقت الشمس) الثاني (اليأس)، لأنه يعمل تقوفاً أزلياً بوصفه حالة قائمة غير طارئة، خاضعة لنظام كوني لا سبيل إلى الإخلال بمنطقه وقوانينه، يتوجب عرفاً في حالة قيامه غياب (الفتح - اليأس - الجسد) على الرغم من أنهما يحملان نفس القيمة اللونية من حيث التشكيل الصرف، غير إن إخضاع هذه القيمة للموقف النفسي المعاش في القصيدة قلب دلالته، لذلك لم تستطع الشمس (ثم أشرقت الشمس من فوقنا) أن تمنح الضياء والقوة والجدية في مناخ القصيدة، بل على العكس (سقطنا معاً - وانحللنا - في رقابة هذا الصواد الأليف) حولت ذلك الجو العالق بالمصاعق والبهائم والشفافية، إلى (هذا الصواد الأليف) لأنه وقع في تضاد مع خصوصية الأداء الفعلي الذي يتناقض مع المفردات التقليدية للآداء العام، إذن لمب دوراً كبيراً وإساسياً في بناء القصيدة ونمو فكرتها، خارج إطار الحدود الضيقة للدلالة التقليدية له، (فـسواد الليل) لا يتناقض مع (يباض الجسد) لأنه يوشح للفعل حرية العمل والتحرك، فيتحد اللونان في حين يتناقض (شروق الشمس) مع (يباض الجسد)، فيحوّله إلى (الصواد الأليف) ويبدو أن هذه الفكرة على ما فيها من واقعية ومنطقية متأثرة بالقانون العلمي (الأقطاب المتناظرة تتجاذب، والمتشابهة تتنافر) لذلك لم يكن أمام (أشرقت الشمس) سوى تحويل (اليأس) إلى

العام للمقطع، دليل على المستوى الحركي المتخفق الذي وصلت إليه القصيدة في نموها الداخلي، وربما انتهت القصيدة من حيث فكرتها عند هذا الحد، لكن الشاعر يستأنف إشغال وتاجيع الموقف (يرارونا) من خلال عرض واسع لكل المفردات، التي تجعل من عملية التوقف عن ممارسة الفعل مستعجلة، وهي في أغلبها مفردات رمزية يشغل منها الجسد جزءاً كبيراً (الغضب - الشجرات المرابا - متكات الفواظف والشرفات - أبدي الصغار - أبدي التماثيل - الكائنات المعلقة حول المتوقف).

ويبدو أن إبرازها بهذا الشكل المباشر المحدد، له علاقة وثيقة ومصممة بمسئولية الأداء الفعلي لفكرة القصيدة وموضوعها الرئيس، بل لا يمكن له أن يأخذ مداه الإنساني والوجودي إلا من خلال وجودها كمركزات أساسية له. ثم يأتي الشعر في رسم الصورة في اعقاب استكمال صيرورة الفعل والوصول إلى منتهاه.

يباضاً قلب في ذاته

كغروب من البجمات

على نبع ماء

يسمح شهية أصماقهن الطوال

على ريش أجسادهن اللويضا

لتأخذ الصورة البصرية مدى تشكيلها رمزياً وأسماء، ضاجة بالحركة والدفق والجانبية (يباضاً قلب في ذاته)، مشبهة تشبيهه صورياً بلوحة حيوية تختصر في إيحاءاتها وتشكيلاتها كل الجمال والرفقة والدمعة، إن هذا التشبيه التصويري يحقق تكافؤاً كبيراً في حدة التصوير ودقته، بين صورة المشبه وصورة المشبه به، من حيث الحركة الداخلية المتوازنة بين الصمود والهبوط، ومن خلال سيطرة البريق اللوني (يباضاً - روف من البجمات - ريش أجسادهن اللويض) على مركز المصورين اللتين كانتا هي وأههما النتيجة صورة واحدة، بالرغم من حضور أدارة التشبيه وأركانه. وينقلب الموقف الضمري رأساً على عقب، عندما يحصل التصادم اللوني المتماثل (أشرقت الشمس - اليأس)



العلاقة الجمالية بين
الشعر وفن الرسم لم
تكن في حقيقتها
طارئة أو مستعجلة
بل علاقة حميمة
تقتضيها ضرورة الفن

البعيدة ..

إذ تحول لمسات اللون الرفيعة، إلى مناخ دال على الهدوء والاستقرار، يتناسق تماما مع الفعل الحيوي (اغنى قبلا)، ويمنح الصورة بعدا تشكليا، تشكل فيه اللون الأصيل، توزعا لونيا باعنا على الشرود والتأمل.

وقد يعكس الاتحاد اللونى، حالة جديدة من حالات التوحيد النفسى والمبدئى، حيث يتجاوز اللون بعدة الشكلي، إلى احتواء قدرة تعبيرية فائقة، تنتج موقفا عميقا متقللا بالدلالات الموحية.

لم يخلف الوعد، لم يبدل الثوب، لم يتقنع، ولم يستنصر.

إن لوني لونه، بفضلك نبضى، وإيقاع موجدك إيقاع عمري يا بحر..

(لوني - لونك) أعطى المقطع الشعري، هذا التوكيد المنوي، القائم على جدلية الإيهام المقهيدى بين صوت الشاعر - الإنسان (لوني)، وصوت البحر - الثورة (لونك). إن هذا الارتباط الجدلي بالبحر، بلونه، يصحبل تلقائيا هذبا وهكربا متوازنا، ومبمرا عن مبدئية الموقف وأصالته وحكمته.

ودلالة اللون هنا، أوسع من أن تستجيب له الدلالة المباشرة الضيقة له، بوصفه جوهر القضية ومعتوقها الثوري. ويأتي اللون الأبيض عنده، رمزا للنقاء والطهر والبراءة، إذ يقوم بإعطاء الصورة الشعرية شكلا من أشكال المسألة والتجلي، يمتاز به وسامة لونية راقية، تتوافق وحركات المقطع الشعري، المتوازنة مع الأبعاد الفكرية التي أراد الشاعر طرحها، باستخدام مفردات إيجابية باعثة على ترسيخ مناخ معنوي معقد في ذهن القارئ، من خلال جو القداسة والصفاء المنتشر على مساحة المقطع الشعري وجزيئاته.

قرطاجة ممن في النقاء
تقوم، بياض زهور البحيرات
بارك يدي وبارك دمي

إن اللون الأبيض هنا امتك كامل دلالاته اللونية التقليدية، ولم يخرج إلى أوسع

يعكس الاقتصاد اللونى حالة جديدة من حالات التوحيد النفسى والمبدئى حيث يتجاوز اللون بعده الشكلي إلى احتواء قدرة تعبيرية فائقة

من ذلك إلا بحدود ضيقة.
ويصبح التركيب اللونى أحيانا وعاء
تتحرك في داخله مفردات الصورة
الشعرية.

وجه طفل يعبر الآن أمامي
ثم ينأى

جمية ببيضاء ملأى
ببهرات الطفولة

تبدو الصورة هنا وكأنها مشطورة على شطرين متساويين، يبدو فيها الشطر الأول حركة شاذة بالحوية والديناميكية (وجه طفل - يعبر الآن أمامي.. ثم ينأى) ثم يأتي الشطر الثاني لهديم الزخم المعنوي والتشكيلي في الصورة (جمية ببيضاء ملأى.. ببهرات الطفولة) عبر احتواء اللون لجمال الدلالات النابعة من المعاني، التي يفرزها اللون في الصورة، ويكتسب اللون كامل دلالاته المعروفة من خلال (وجه طفل) و(بهرات الطفولة) ويقوم اللون أحيانا باقتدار الصورة الشعرية نحو تشكيل هندسي.

خل الصبايا بجيکور على وجع
الحروف،
و الصور الفوواء، واللمحات البيضاء،

حيث يتكون التشكيل الهندسي من أربعة أضلاع هي على التوالي (الصبايا - وجع الحروف - الصور الفوواء - اللمحات البيضاء) يسير فيه اللون على مساحة الشكل، بحيث تشكل كل الأضلاع بانكساراته وإشعاعاته اللونية، ولا ينظر إلى الصورة إلا من خلال اللون، الذي يمد

بمثابة المفتاح إلى محتواها. ويوساطة اللون اكتسبت الصورة هذه الأبعاد المضنوية العامرة بالحياة والبراءة. إلا إن نفس اللون يعكس محتوى آخر، يتناقض فيه مع دلالة المحتوى الأول في الصور السابقة، وهذا يدل على أن اللون لا يعمل سقفا وانكاسا نفسيا ثابثا، وإنما يتوقف هذا على طبيعة الاستخدام، وطبيعة التركيب التي ترتبط باللون، التي تحمل دلالات نفسية تتساق مع الموقف النفسى والفكرى المراد التعبير عنه. ولو لم تحمل الألوان هذه السمة المميزة، التي تمنعها القدرة على التوافق والحركة، لاقتدت ديمومتها واثارتها ولما التقت إليها الشعراء.

وهذه حلجلة فوق الصليب بكى،
مستسلما لدموع الضعف جبار
وتاه بالفضة البيضاء سمسار

فشرى أن اللون هنا (الفضة البيضاء) جاءت استجابة للتركيب (حلجلة بكى - مستسلما - دموع الضعف - تاه - مستسلما) ليصبح البياض رقعة مدمرة، تجهض كل معاني البراءة والرفقة والصفاء، لتبني على أنفاسها معاني جديدة تتناقض تماما مع المعاني التقليدية الأولى.

وقد يلعب اللون الدور الحاسم في إغناء الموقف النفسى الذي تعيشه اللحظة الشعرية، حيث يشكل توافقا نسبيا مع مراكز الثقل المعنوي في المقطع.

تعودين في إليك الشبيبي متعنتة،
وتقميمين
سكنالك فوق عظام الضحايا،

فـ (إليك الشبيبي) يساوي (المسود + الخوف)، وهنا يساوي التهلك والانهيار، واقتقاد القدرة على الاستمرارية، فاللون هنا (الشبيبي) بعدم تكامله وقلة وضوحه، أعطى للصورة هذه الضبابية القاتمة، التي تجعل الحركة داخل الصورة الشعرية ثقيلة غير متماسكة، والزخم النفسى بطيئا باعنا على اليأس والتقرز، إنها صورة الحياة الممزقة التافهة، التي يتصارع فيها الإنسان مع بقايا نفسه. وتختطف أحيانا قوة اللون حسب طبيعة



ذلك مصير اللون الذي يحاول الدفاع عن نفسه خشية أن يفقد ملامحه الرئيسية ويضيع.

إن الطرح غير المباشر للقيم اللونية عادة، يفقد اللون تحديد الدلالي، لكنه على الرغم من ذلك يعكس في النفس بداؤها محددا، قد يتعدى بعض الأحيان مستوى الإحساس إلى مستوى الإدراك، وقد تبرز في الصورة الشعرية قرائن لونية، تبرز التأثير النفسي للون وتصعد من زخم انعكاساته الحسية.

يوأزيرين بين الذي يعمر الصدر
مبتعثا في العيون البريق،

وفي الخلد لون الاصل

إن اللفظة الشعرية (يعمر الصدر) تشيع في مناخ الصورة قطعاً مفعماً بالارتياح والنشوة والامتلاء. (وفي العيون بريق) تأكيد جديد لهذا المناخ، وتوثيق ديناميته. ثم تأتي (في الخلد - لون الاصل) يؤكد اللون كامل دلالاته، وانعكاساته الفريدة والسمية، ولهدم ظلاله الوارفة على مراكز الاستقطاب الإيجابي التي تمعضت عنه، وكأنه ولد ولادة طبيعية بعد سلسلة الأرهاسات التي قامت برسمها القطعات الشعرية السابقة لها، والتي عاشتها عموم الصورة.

وعبر تراكم النعوت وقاطعها، تأتي الدلالة اللونية متوزعة على أكثر من منطقة لونية:

هانت كمثل حد السيف جارحة،

ومرفهة،

ومسنونة

كوهج الشمس لتلمعن، كاطاوعن

تفتالين

فالمصنقات (جارحة - مرفهة - مسنونة) ترسم سهماً دقيقاً باتجاه (كوهج الشمس تلمعن)، إذ يبرز اللمع اللوني - عبر حالة التداخل النقي - ذا انعكاسات متعددة،

تجاوب مع وهج وخفوت الخط البياني للنموت، لكنه يبقى محتفظاً بدلالاته الأساسية الأصلية. إلا أن (الوَجْج) يحكم تراكم التشبيهات وعدم توازنها (مرفهة - جارحة)، يبدو أكثر بريقاً وسطوعاً من للمعاد، لارتكازه على حدة التناقض

**إن الطرح غير المباشر
للقيم اللونية عادة
يفقد اللون تحديده
الدلالي لكنه على
الرغم من ذلك
يعكس في النفس
بعداً لونها محسداً**

عليك اقيم ايامي
وافرشها بلون الراحة المنصب

أصبحت القيمة اللونية المتداخلة - المركبة هنا (لون - الراحة - المنصب) جزءاً من الموقف الحيوي الناتج من إيمان عميق بعمق الاستمرار والفاعلية (أقيم ايامي)، والاستعداد الكامل للتضحية، غير حالة العشق المتورد (افرشها) لتأتي الاستجابة اللونية، كي تغطي مساحة الصورة وترسم فيها خطوط السعادة - الأمل، بشكل يتطابق فيه الإحساس مع الإدراك تمام الانطباع. وقد وفرت الأعمال (أقيم - افرشها) قدرة تشكيلية - دلالية أكبر، لاستيعاب حركات اللون وتداخلاته، وتتركز الإضاءة الصورية فيه.

بينما ينفذ اللون مرة أخرى في صف الثورة، فيما تحلم العيون الحيلة بالهدم والدمار، بأن تسحق وتدمر فيه هذا النزوع الشرعي إلى الحياة، ويعلم كذلك الزمن الكريه بأن يبدد اللون، ويجهش تماسكه ونسوعه، كونه يمثل جنس الأصلية، وينهل المبادئ وصورة المستقبل. ويظهر اللون هنا (يبدد - لونها) على أنه مركز الصراع.

كانت عيون الحقد حيلة،
والزمان يشد قبضته على الاحداق،
يصصرها، يبيد لونها الزمن الكريه...

إن محاصرة اللون ومحاوله القضاء عليه، لم تكن قضية فنية تشكيلية، بقدر ما كانت صراعاً مصيرياً يتوقف على نتيجة إثبات الوجود، الذي تتناسب فيه قوى الشر مع اللون تناسبا عكسياً، فياخذ الشر الذي تنسج فيه أخطاؤه قوى الشر، يهدد

الاستخدام.

ما تفعلين إذا في مبالذك الحمر،
حين تكونين

ثانية متممة للعابرين

يتحقق هنا حضور فاعل للون (مبالذك الحمر) على مساحة (متممة للعابرين) ويكون انعكاسه هنا متممًا مع (متممة). أي أنه يوحي إلى حد كبير باللاجدوى والميت، والذهن هنا لا يلتقط اللون من الصورة الشعرية بقدر ما يلتقط الموقف، فاللون هنا خط مرور نحو دائرة الموقف ليس غير، وهو يعمل بعداً ثابتاً إزاء الصورة، بينما يتحقق نفس اللون حضور أوسع في:

إذا في سرير مبالذك الحمر، حين
تأذين مطروحة كالمقتل.

نلاحظ أنه مع ثبات القيمة اللونية في الصورة، إلا أنها تحمل دلالة أكثر، وحركة أصعب وأكثر انحصاراً، عندما تتحول (متممة - للعابرين) إلى (مطروحة كالمقتل) لتيسر مؤشر الدلالة اللونية إلى نقطة لونية أصعب، إلا أنها في الصورة الثانية تمتص شيئاً من توكيدها اللوني من خلال (لون الدم - مطروحة كالمقتل) الذي يتخلل مساحة الصورة، وينشر فيها ضغطاً لونها أكبر.

إن اللون يكتب أهميته من خلال موقعه في الصورة لا بوجوده المجرد، حيث أنه بعد ذاته يشكل انعكاساً نفسياً ثابتاً، ضمن دلالاته المعروفة.

الحك قلعة كل الطفولة

في وجه من يعبون الصجول الذهبية؟
الريح في كف
كل الطفولة...

فدري (يمعبون - المجلول - الذهبية) نقلت اللون (الذهب) من الصفة الثابتة المباشرة، إلى قضية ثورية إنسانية، يشكل اللون فيها طرفاً متناقضاً للثورة، لأنه يتواجد في الخندق المعادي للثورة والحضارة والإنسانية (قلعة كل الطفولة). وقد تأتي الصورة اللونية أحياناً كناية عن الليل الحلية.



الدلالي للصفات، وجاء اللون هنا صاخرا كي يمتص مع المكونات الأخرى للصورة. ثم يتحول اللون مرة أخرى، إلى نتيجة نهائية تستمر فيها كل الصراعات التركيبية والدلالية في الصورة الشعرية.

ما كان أكبر في الدنيا مطامحه
وكان أسود في دنياه طامعه

فالتركيب (أكبر - الدنيا - مطامحه - دنياه - طامعه) كلها ذات دلالات إيجابية عندما تحتفظ باستقلاليتها وتصردها، لكنها عندما تصب في (أسود) ترواها تقلب دلالاتها الإيجابية إلى سلبية، يحكم الحضور القوي للون في الصورة، حيث استطاعت إمداداته اللونية، أن تقيم على أجواء المفردات وتسمح منها مضامينها الموهوبة، لتصبح ظلا للنتيجة اللونية التي أراد الشاعر تحقيقها، بقلب كل الموازنات الدلالية والمعنوية للتركيب عبر هيمنة اللون.

ويشكل اللون كذلك قضية إنسانية عبر حالة الصراع المستديم بين الخير والشر.

نحن الذين غرسنا الحقد مستأذاً
نبيح غلته للأبرياء، نهرهم،
نشوه فيهم كل صافية،
عذراء خبيلها سوداء شريرة

فالصراع القائم بين قوى الخير (صافية، عذراء) وقوى الشر (مسوداء شريرة) هو صراع وجودي - أثري يسجل فيه اللون هنا حضوراً بارزاً، وتبدو الدلالة اللونية معبرة تعبيراً دقيقاً عن شراسة هذا الصراع وعمقه، من خلال ارتباطها بـ (غرسنا - الحقد - مستأذاً) الذي يمنح الموقف بذور السيطرة اللونية على جزئيات الصورة، وتبدو كذلك التوازات الفعلية النابعة من كل أرجاء الصورة، بمثابة تعزيز لموقف اللون وتوكيد دلالاته النفسية والفكرية.

- سلطة اللون: التشكل والتضاد
تتمثل سلطة اللون بطاقة تأويل عالية حين يستخدم اللون لوكسب الشعر بعداً سيميائياً يتجاوز حدود التشكل اللوني، ولعمل اللونين الأبيض والأسود بحكم التشكل والتضاد بينهما يشتملان في

القصيدة الشعرية بشكل أعمق من الألوان الأخرى، فكل منهما تجليات وتمثيلات اجتماعية وسياسية وثقافية وحضارية وإنسانية لا حصر لها، سواء على المستوى الشخصي أم الاجتماعي العام. متقارب في هذا الفصل من البحث قصيدة (ضد من؟) (١٤) للشاعر أمل دنقل، وهي تسعى إلى الإفادة القصوى من الطاقة التشكيلية والضدية الكامنة في (الأبيض) وتقيضه (الأسود) وهما يتجهان إلى التكامل لا الافتراق. يعتمد النص في تشكيل نسيجه الداخلي، وتكوين جمالياته، على مساهمة اللون وصراع معانيه الرمزية، ولعل عنوان القصيدة كان جزءاً غاملاً في تشكيلها على هذا المستوى (ضد من؟). سؤال يتكون من ((ضد)) الموحية بمعنى الصراع، الفاتحة له، زائداً (من؟) الاستفهامية، المعمة لهذا الاحتمال، الهية له.

في غرف العمليات،
كان نقاب الأطباء أبيض،
لون الماطف أبيض،
تاج الحكيمات أبيض، أردية الراهبات
الملامات،
لون الأسرة، أربطة الشاش والقطن،
قرص النوم، أنبوبة المصل،
كوب اللبن،
كل هذا الأبيض يذكرني بقلبي الوهن.

ولايزداد مساحة الفعل واتساع حجمه، استخدام الشاعر في بداية النص ((في - غرف - العمليات)) مفردة ((غرف)) بصيغتها الجمعية لا المفردة، ولكي يمتق

تمثل سلطة اللون
بطاقة تأويل عالية
حين يستخدم
اللون ليكسب الشعر
بعداً سيميائياً
يتجاوز حدود
التشكل اللوني

الإحساس بالعاناة وقنوع الألم واللا جدوى.

يسيطر اللون الأبيض سيطرة تامة على مساحة القطع، فالمفردات كلها بيضاء ((غرف العمليات / نقاب الأطباء / أبيض / لون الماطف / أبيض / تاج الحكيمات / أبيض / أردية الراهبات / الملامات / لون الأسرة / أربطة الشاش والقطن / قرص النوم / أنبوبة المصل / كوب اللبن / البيضاء / الكفن)).

وعلى الرغم من أنها تشترك في هذه الصفة اللونية، إلا أنها لا تشترك كلها في درجة لونية واحدة، فهي تتنوع في تدريجات اللونية، وهذا عامل مضاف جديد في توكيد حضور اللون، وتوسيع مدلول تأثيره، ومنع رتابته وتكراره.

لقد ذكر القيمة المباشرة للون ((أبيض)) في بداية المقطع ثلاث مرات، على الرغم من أن اللون موجود من دون الحاجة إلى التصريح بالصفة، غير أن الإيحاء الذي يمارسه اللون كمعنى نفسي في الحالة، فضلاً عما يولده من ضغط وملوحة، يجعل من التصريح بالصفة بهذا التوكيد، وسيلة من وسائل تخفيف الضغط، ومحاولة التآلف ليس مع تشكيل اللون، بل مع صوته وصداه أيضاً.

والشيء نفسه يقال عن التصريح بالصفة في نهاية المقطع ((كل هذا يشيع بقلبي الوهن / كل هذا البيضاء يذكرني بالكفن))، فهو في السطر الأول لم يصرح بها، بل صرح بها في السطر الثاني، دلالة على نمو الحالة وتصميم حداثتها درامياً من جهة، وتوازنها مع ((يذكرني بالكفن)) بما تحمله مفردة (الكفن) من رهبة وخوف يستدعي كل إمكانات التوكيد والتمل، وشحن الموقف وتوتره من جهة أخرى.

وفي الوقت الذي يكون فيه اللون الأبيض مقترناً بمقتربات المعقول والوالت والنهاية، يأتي اللون الأسود معادلاً نفسها لها، على الرغم من اقترانه التقليي ((اجتماعياً)) بها.

هلمذا إذا مسحت... يأتي المعزون متضحين
بشارت لون الحناد
هل لأن السوداء..
هو لون النجاة من الموت،
لون التمية ضد... الزمن،

اللون الأبيض

قبرا، وحياته دهرًا، فيتشكل اللون الأسود عند ((الأصدقاء))، موحيا للشاعر بما يخبئه هؤلاء الأصدقاء من ((عزاء)) يقرأه الشاعر في عيونهم المحبة ((العميقة))، رامزا له بـ ((لون الحقيقة))، مغربا إياه من دائرة الخاص إلى العام ((لون تراب الوطن))، إحساسا منه بلا جدوى الحزن.

النص مبني على مطابقة كلية بين ((الأبيض / الأسود))، الأبيض بوصفه مقترنا من مقتربات الموت، أو جسرا موصلا إليه، أنه مرحلة ما قبل الموت في النص، في حين إن تشكيكه الوضعي أساسا، هو لإضعاف الإحساس بالموت، والأسود الموحى باستقرار حالة الموت، وهو في النص معادل نفسي لهذا الموت، في حين هو تعبير عن العزاء والفقد، ولا يوحى سوى بالتشاؤم في الفهم والإحساس الاجتماعي به.

الأبيض يحقق سيطرة تامة على حواس الشاعر، فهو يحدد من الجهات كلها، ويوقف فيه الإحساس بالموت.

أما الأسود الذي يقرأه في عيون أصدقائه الزائرين، فهو يكشفه بهذه السدة، يتخلص من استعمار الأبيض واضطهاده له، إذ أنه يحاول مصادرة مفردات الأبيض المتنوعة، بما يستلزم من أوان مضادة من عيون الأصدقاء ((لون الحقيقة / لون تراب الوطن)).

كتابة وأكاديمية من العراق

بشكل يوحي بالاستسلام الكامل ((متى القلب - هي الخفقان - أطمأن)). إن الطمأنينة غير متحققة، بمعنى أن توشع عنصر من أهم عناصر الصراع قد تحقق، وعمل هذا التحقق على تهيئة مناخ خصب للصراع إراداتين، إرادة الحياة وإرادة الموت.

إن الشاعر بأزمته، وبإحساس ذاته المكبر بهذه الأزمة، قد زاد من طاعلية الصراع، في محاولة لتخفيف وطأة الألم والمعاناة والعزلة.

بين لونين: استقبال الأصدقاء..

الذين يرون سريري قبرا

وحياتي.. دهرًا

وأرى في العيون العميقة

لون الحقيقة

لون تراب الوطن

إذ إن اللونين قد تامدا حوله، وأصبح يستقبل الأصدقاء بين مدينتهما، فيخرج اللون هنا من كونه قوة تشكيكية محض، إلى هيمة إنسانية تتوقف على أساسها مصير الشاعر ووجوده.

إن الصورة هنا بصرية حادة، بفعل الفضاء الذي يشهده اللون الأبيض من مناخ اللوحة، الذي يستدعي الأصدقاء - كما يتصور الشاعر - أن يرى سريره

خالأسود كقيمة تشكيكية يقترن بالموت معادلا موضوعيا له ((إذا مت - يأتي المحزون متشجن - بشارات - لون الحداد)).

إن تساؤل الشاعر هنا، ينطلق من قناعة متحققة في الإجابة، ولعل الحالة الشعرية القلقة التي يتربص بها الموت، كانت سببا في استقرار هذه القناعة على هذا السبيل.

السواد = لون السجاة من الموت
= لون التهمة ضد الزمن

أنه اللون الذي يقهر الموت والزمن، ويهمله غير متحقق على مستوى الفعل النفسي، لم تحقق الانعطاف التصادمية في التشكيل:

ضد من

ومتى القلب - هي الخفقان - أطمأن؟

ويأخذ الصراع اللوني في عموم لوحة النص شكلا ضديا، يدخل دائرة المطابقة، عبر ذات الشاعر التي أصبحت مركزا أساسا لهذا الصراع.

فالسؤال الذي يقترحه الشاعر ((ضد من؟))، هل إن مشكلة الصراع مشكلة لونية محض، أم إن ما ينطوي عليه هذان اللونان ((الأبيض / الأسود)) من حقائق مرة، هي جوهر المشكلة.

لا شك في أن القلق مجسد في الصورة،



المصادر والمراجع

- (١) دلائل قلوب في الفن العربي الإسلامي، عيسى عبد الرحمن البدر، دار الفنون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٢م، ٣٧: ٣٧.
- (٢) جماليات القصيدة العربية الحديثة، محمد صابر عبيد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ٢٠٠٥، ١١.
- (٣) الخواص الجليظة، تحقيق عبد السلام هارون، ج ٥، ٥٩.
- (٤) الشعر والسريسم، فرحات، روبرج، ترجمة مي مقطر، دار الشؤون الثقافية، ط ١، ١٩٩٠: ٥١.
- (٥) ظواهر فنية في أدب الشعر العربي الحديث، علاء الدين رمضان السيد، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، ٥٧.
- (٦) الحقائق الشعرية، سعد هزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٥: ٣٦.
- (٧) قراءات في الشعر العربي الحديث وللمعاصر، د. خليل لؤي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧: ٧-٨.
- (٨) جمل الحقائق في نقد الشعر العربي، خير حمر العين، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٦، ١٨٩.
- (٩) ديوان أحمد عبد المصطفى حجازي، دار العودة، ١٩٧٣: ٢٤١-٥.
- (١٠) كتابات ملكة الليل، أحمد عبد المصطفى حجازي، دار الأناضول، بيروت، ط ١، ١٩٧٨.
- (١١) الاختلاف، في حرفة البصر، خليل خوري، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٧٣، وللطاق الشعرية منوعة من الديوان في صفحات مختلفة.
- (١٢) الأعمال الشعرية الكاملة، أمل دقل، دار العودة، بيروت - مكتبة مدبولي، القاهرة، ط ٢، ١٩٨٥: ٣٦٨.

سيرة الفتى العربي!!

الذاكرة الشعبية، والهم السياسي، وعمل إبداعى يحاول نظم سردى يمسير على هدى هذين الهاجرين.

الروائية المكتورة رفقة دودين، في روايتها «سيرة الفتى العربي»، هي صاحبة هذا الكيمياء الذي بدأت، في كتابها، من أمريكا، وكان المقصد لا بد وإن يبدأ من هناك على لسان العبد.. ترى لماذا اختارت اسم أول البدء «عبد»؟

ليبدأ في الفصل الأول كتاب البدايات بكان يا ما كان، غير أن الهوى العراقي يبرح بها، يسحبها، ونحن معها إلى تلك الحالة من العشق التي تجعل من الموصل مسرحاً لها بين العربي «عبد» والفتاة الكردية «رازان»، ثم ينهل عقد الكلام بين هرام ووجع، بين التلثم ووجد، وهذا العبد، قدره أن يكون في الأعراف بين الفلاح والبدوي وابن المدينة.. كيف يمكن الموازنة بين تلك الحالات؟ ثم في التناقض الفكري الآخر هو يعيش حالة بين الإسلامي والماركسي والقموي.. ما هذه الخلطة التي تحيلنا إلى تاليم الحبيب وسراب اللامعقول؟

والروائية هنا تقول من خلال أحداث روايتها ما كانت عليه الحال آنذاك حيث الجنوب المنتفض حتى على تناقضاته، وهي تشي بكل هذا من خلال سيرة الفتى عبد، يبدأ من أيام طفولته، والمدرسة، وعلاقته مع أبيه والمائلة، والضمائم مبعراً إلى صف الإسلاميين ثم انسحابهم منهم تحت ضغط هراوة الأب، إلى أن يرحل للدراسة في العراق، وإقائه برازان، وحالة العشق بينهما، ترى هل تحاول بتلك العلاقة التوفيق بين الشمال والجنوب في إطار مجتمعات الشرق؟ وأنهما في معسكر واحد ضد الغرب المستلب للبارود والذات كدراع يرفعها دائماً لتحقيق مطالبها!!

وهي تبوح بكل هذا أثناء فترة العدوان (التحالف) الثلاثيني على العراق، والحصار، والتدمير، وما ارتبط به من انعكاس على البشر والعلاقات في تلك الفترة، والتي يتجلى فيها ما كان من فراق بين العربي والكردى وأن كانا أحباباً قبل ذلك، ثم تنقلنا بعد ذلك مع «عبد» (وكلنا عبيد كما هو) إلى انتفاضة الخبز في جنوب الأردن، وفي الكرك تحديداً، للتصريح تلك المرحلة بعين دقيقة ومحللة لموقف الحكومة والمعارضة والشارع المعقوف، بأسئلة الكلام على ما كان عليه من تناقضات ومؤامرات وفكاهات شبيهة.. إنها تقراً علينا ردود فعل الأحزاب من خلال بياناتها (الإخوان المسلمين، الشيوعيين، التحرريين، القوميون، وحتى المستقلين)، ثم الحكومة وبياناتها، ثم وجهة نظر الإنسان البسيط الذي يجد نفسه دائماً متآمراً عليه حزيباً ورسماً، ومنهوباً رهيف خبز عائلته، إنها الحالة كذلك التي تضي بها رفقة دودين، من خلال كتابات الفتى من تلك المرحلة وعن اعتقاله وتحليله للوضع الراهن آنذاك..

لكن لماذا اختارت رفقة فتى/ذكر ليروح بما تريد أن تقول هي بوعيا وأفكارها الخاصة؟ لماذا لم يكن البطل هنا أنثى؟ خاصة وأن اللحظات التي تجلت فيها ببوحها عن حالة الحب بين رازان وعبد، كانت مليئة بالصدق والتجلى الحقيقي، بينما حين دخلت إلى معتبرك الكلام الذي صبر عنه الفتى بدأت بالرجوع فيه إلى الأرضية، والبيانات السياسية، والجابري، وهيجل، وغير تلك الزواجر من أجل إثراء السرد على لسان عبد!! هذه ملاحظات عابرة، ومرور سريع على رواية لم تأخذ حظها من القراءة والنقد، لأنها أنها تجرأت وطرحنا أسئلة كبيرة، فكانت هناك محاولات لمصادرها قبل أن تعطى الفرصة لتكون في متناول أيدي القراء محلياً وعربياً!!

والحبة دائما وأبدا ..

تمسك بثوابت ثلاثة منهجا في التفكير والنضال: البنيوية والحدافة وما بعدها والرفض للطلق للإمبريالية، ليسور مشروعه الحضاري من السعائنية والمقادية، إذ أنه أقدم على نقد النظام الأبوي وتمريته إيديولوجيا وتفكيته سياسيا من الداخل وهذا ما أكسبه مرونة نقدية تجلت في معظم نتاجاته الفكرية وحتى الأكثر حميمية مثل كتابيه «الجمر والزمامد» و«الرحلة الأخيرة»...

احتل منصبا أكاديميا في أكبر جامعات أمريكا عندما كانت مدينته الفلسطينية، يافا، تفتصب من طرف الكيان الصهيوني، بعد أن نبذته وطلته الأب-ليان، الذي قمع نظامه، طموحه كمثقف وطني ينتسب للحزب القومي الاجتماعي المؤري، قمع طموحه باستمادة بيته الضئير في عكا، وأمن في تشريده بعد أن أعدم أباه المثالي أنطون سمادة...

انطلق من نقد المجتمع الأبوي ليصل إلى تفكيك وتهتيت بنية الثقافة العربية من الداخل وولج متاورها المظلمة حاملا بين أصابعه مصباح ديويون باحثا عن حرية أجدي ومنهجها اقوم لثلاث تنهي جرافية هذه الثقافة العربية إلى البثرة والبقلة...

من خلال عرضنا لكتابت «نقد المجتمع الأبوي: قراءة في أعمال هشام شرابي» الذي أعدته وقدمه أحمد عبد الحليم عطية، من مثته سنحاول أن نقف عند عتبات القطيعة الجذرية التي أحدثها شرابي مع الخطاب العربي الحديث من خلال أهم الإضافات في فكره التي أنارها أكثر من مفكر عربي مرقن ساهموا في هذا المنجز. المرجع مثل حسن حنفي وجان دايه ومعهّد وفهيد وسليم دولة وعلي زيمور وخالد التّجار والزاوي وبوغرة وسليمان بفتي وفؤاد التّميميد وأحمد عبد الحليم عطية... وغيرهم.

الثقلة الكينية في الوعي بالهبة...

هاجس تأصيل حوار حقيقي بين المثقفين العرب على نمذ أقطارهم واختلاف أجيالهم لأجل القطع مع المجتمعات الأوية والوصل مع الحدافة وما بعدها، كانت بداية فكرة هذا المؤلف الجماعي رغم امتداد

هشام شرابي

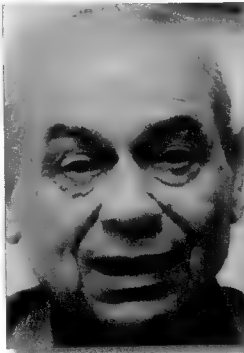
زارع القلب، دانه ثقافة مطمئة أو بهرات المثقف الكونج

«لا يعيش الفرد حياته الشخصية فحسب بل أيضا حياة عصره وحياة جيله»

(توماس مان / الجبل السحري)

نابج السناري

عندما تتلنك رغبة جامعة في أن تكون مجوسيا مارقا ومخالفا حد الاحتراق... هي أن تكون عابدا للنار واللب الذي يمتك فكرة، فكرة... وعندما تأخذك الإرادة إلى أن تتماهي مع طائر الضيق لتتبع من رماك جذوة واتقاد، فانت لا محالة مسكون بأوراقه... ماسك لجمرات قلعه... ومتأرجح مطرقة عقله معطما بها أوشان عبوديتك، عائلتك، أبوك، قبيلتك، طائفتك، ميدعتك، أستاذك، رئيسك... فهاجة إيديولوجيتك وميكانيكية تنظيمك...



شراي

عندما تفك أزار مطفك الفرومطي وتشرح مدرك، بنهجة نيتشوية، لحراك استهمولوجي ممتد بمقوماتك الأنسية، فإنك لا محالة صرت «شرابيا» تثر الفلق والخلطة أنس وليت عقلك، وتلفح بلهيك وأوارك كل ساكن يعيق سيرك...

هكذا هو هشام شرابي لاهج مخلخل، وهاتك محرق لكل خطاب عقائدي أصولي أو علماني انمزالي... اجترح اللغة العربية المشدودة إلى معانيها الماضية والذينية... وأنضج أطروحاته في تحليل بنية النظام الشياسي والاجتماعي العربي. بما هو نظام رأسي أبوي. بتمترسه أمام الاستعمار الثقافي واستعمار الوعي، متمسحا بالعقل

الأسلاك الشائكة والحدود الفاصلة التي متصل بينه وبيننا... مسافة قصيرة بالأمطار لكها طويلة وبعمدة، صيقة بُد المسافة بين الأبوية والحدائق، بين الضفلة والفضة، الاحتلال والاستقلال، النجمة والحرية... تلك المسافة التي ربما كان يرون إليها شرابي في صمته المتأمل.

(١)

ونحن إذ ننقش أثر هؤلاء المفكرين من خلال عرض هذا المنجز الذي التقوا بين طياته، هلننا لزوم البتة استماع ما كتبه حول شرابي، وإنما سنحاول أن نريك صمته ونقش مضجعا بإحداث السؤال واجترار المسلمات التي ألح عليها هشام شرابي في أكثر من فنيته.

يعود بنا المنجز حسن منطقي في الفصل الأول من هذا الكتاب الممنون «الثقافة والوطن: قراءة في الجسر والرماء» إلى سؤال شكيب أرسلان: لماذا تطفل لاسلمون وتقدم غيرهم ؟ ليهيمن من تعلق وتواضع الفكر العلمي مع الالتزام والمقاومة لصالح الوطن أمام التطفل الداخلي والاستعمار الخارجي، أي تؤكد الثقافة والمقاومة في المنطق الوطني. هذا المنطق الذي تجسّد لدى هشام شرابي منذ أن كان طالبا، إذ يقول في «الجسر والرماء» «كان الاستعمار بالنسبة لي شيئا حقيقيا مصحوبا، كنت أكره الاستعمار كما كان يكرهه جميع رفاقي إلا أن كراهيتي كانت لها إضافات إلى ذلك، بُعد مباشر ينبع من تجربتي الشخصية كطسطيني» (٢)

موقفه هذا من الإستعمار لم يبق موقفا نظريا حلاميا، بل أثبت عمليا وصار لديه ممارسة يومية وذلك باتنانه عاما إلى الجمعية السرية التي كانت نواة حركة القوميين العرب، ويورد المفكر جان دايه في الفصل الثاني من الكتاب مشغل تظنرا. والذي عنوانه «هشام شرابي في الحرب القومي»، يورد أداء هشام شرابي في قسم الانتقام الذي عثر عليه في مذكراته ومن بين كتاباته المنشورة في دوريات الحرب، إذ كتب شرابي: «اليوم انضممت للحزب الثوري القومي، انضممت اليوم رسما، وكنتي بعقدتي انضممت إليه عندما درست الحزب ونفهمته. هذه خطوة فاصلة، فاصلة بالموثقة التي أخذتها على عاتقي بانضمامي إلى هذه المؤسسة، وهي بعد ذاتها تجليني الآن كما لم أكن من قبل، عضوا عاما من أعضاء عابرين كثيرين يسمعون نحو هدف يجمعهم مثل أعلى... وانطلقت رحلة هشام شرابي آنذاك

اكتسب شرابي صفة رجل الفعل في التاريخ لأنه قلص المسافة الفاصلة بين النظرية والممارسة

مع القلم على أعمدة دوريات الحرب الثوري القومي بزعامة أنطون سمارة، فكريا وفلسفة، مجلة النظم الجديد، مجلة الجيل الجديد ومجلة البناء وغيرهم... فكتب حول الصهيونية والاستعمار البريطاني، عن الفنان المتمرز ودوره في تغيير المجتمع وعن دور المثقف الطلابي، وعن يهود أمريكا والفلسفة القومية... وعن المقاومة الفلسطينية والبنائية...

كتب ونافش وأمسس أفكار جديدة، ورأس فيما بعد الجمعية الثقافية العربية الأمريكية، ويعد مؤسسة صندوق القدس الفلسطينية في واشنطن رأس تحرير مجلة الدراسات الفلسطينية في واشنطن أيضا ويعد الجمعية العربية لحقوق الإنسان من خلال اجتماعات الحقايات بتونس... ليكتسب بعد هذا صفة «رجل الفعل في التاريخ» عن جدارة هذه الصفة التي نعت بها الكاتب والشاعر التونسي خالد النجار في الفصل الثالث الممنون «هشام شرابي: صور بالأبيض والأسود»، إذ يكتب خالد: «...هشام شرابي من هذه الأرومة الأونيفرسالية التي يصعد الانقراض، فهو شمولي التفكير، متعدد الكتابة polygraphe: جمع بين النص الأنبي والفكري والفلسفي والبحث الأكاديمي والمقالة السياسية... والكتابة الاجتماعية ذات القربب الأنثروبولوجي، كل هذا من تجذره في تاريخيته، في لحظته الفلسطينية/العربية» (٣).

اكتسب شرابي صفة رجل الفعل في التاريخ لأنه قلص المسافة الفاصلة بين النظرية والممارسة بعد أن مسك تفاصيل «عصب الحدائق الفلسفية في الغرب والمثاقلة في القار الوجودي من سورين كيركغور إلى مارتن هايدغر، وفي القارة المظلمة» (٤).

تمكن من هذه التفاصيل وغيرها

من جهاز نقدي وميكانيزمات تحليل وتبايل متجاوزا تمرقة النراري بين ثقافته الأم، ثقافة المنشأ الإسلامية القروية، وثقافة الآخر الغربي... تجاوزها ومضى عبر الباب الضيق كما يقول أندي جيد... مضى ليهي تحديد مكانه، ليموضع نفسه مع ذاته أولا ومع الآخر... مؤلف بالضرورة، فكان مؤلفه «المثقفون العرب والغرب» خير شاهد على تحرر الذات من أسر المعادلة القصصية، إنما أنا أو الآخر... مؤلف تكشف معه البنية العميقة كما يصطلح عليها البنويون مقابل بنية السطح المظلمة... إنها بنية البيرزيركية المتعككة في باقي مكونات الذات العربية.

من هذه البنية العميقة جاءت إخراجات هشام شرابي التي طرحتها على المجتمعات العربية والإسلامية منذ القرن التاسع عشر وربما السؤال الأكثر إخراجا: هو الذي صاغه هشام شرابي وطرحه مقارناته المتميزة، إذ يسأل: هل يمكن لمشروع النهضة الذي لم يتحقق في القرن الماضي أن يتحقق في القرن الواحد والعشرين، وإن في أشكال ومضامين مختلفة ؟ وقد أورد الأبحاث وأستاذ الفلسفة الغربي محمد وفهد في دراسته الممنونة «الثقافة الحضارية والتفكير الذاتي» في الكتاب نفسه تشخيص هشام شرابي الدقيق لأسباب وانكسارات هذا الفعل الذي لازم المجتمعات العربية دون غيرها ولا يزال، إذ يقول في «التفكير الحضاري لواقع المجتمع العربي المعاصر»: «إن فشل النهضة في تحقيق أهدافها في القرن العشرين، في تحديث المجتمع وفي إقامة نظام ديمقراطي عربي صحيح وخصوصا الفضل في تحرير المرأة، لم يؤد إلى إخفاق حركة الإصلاح والعلمنة فحسب، بل أيضا إلى تعزيز سلطة النظام الأبوي (يشكله التقاليد والمسلح والراس تراجع حركة التحرير وعودة العصبية الدينية والقبلية والإثنية وانحصار المد القومي مع نهاية القرن. كل هذا في اللحظة الزمنية الخارقة (الخصم سنة الأخيرة) التي توفرت فيها للرب الإنكسارات الذاتية التي لم تتوفر لجمع آخر في التاريخ (ربما باستثناء إسبانيا في القرن السادس عشر) لتغيير المجتمع وبناء الدولة والاقتصاد المعصرين» (٥).

نظام سياسي اجتماعي عربي يبرلج...

يؤكد هشام شرابي أن مصير المجتمع



هشام شرابي

الجمهر



الإعلاء والتزييف المبني على قانون القوة لا هؤلاء القائلين الذي تمارسه اليوم . في كل دولة عربية دون استثناء . ميليشيات اقتصادية مدعومة بمصبات ثقافية (دينية وفانونية وبخاصة) تبرز أفعالها مقابل قتل من «فهيئتها اليومية» التي تنهبها من شعوبها... أية دول هذه وأي نظام... دول الخراب... أنظمة قمع... هؤلاء «السؤال والأنظمة» أكثر من التشرذمات لتخفي الحقوق المكتسبة تحت ستار العادات لتصل إلى الفرد من وراء حتمى المشاركين (٧) (والشارح تعني فيما تمنيه الجوهية) (٨) وهذا السلوك نفسه الذي تسلكه الدولة والأحزاب السياسية الموالية لنظامها في العمليات الانتخابية وفي البرامج الاقتصادية والاجتماعية متمسكة بشعارات التنمية والديمقراطية والتعددية...

من هذه المركزية الذكورية، المشاركة، الجوهية... يطرح هشام شرابي ضمن كتابه مشروع نظام سياسي واجتماعي عربي بديل، وقد لخصه الدكتور قزاد

العربي يتوقف على قدرته على التقلب على نظامه الأبوي والأبوي المستحدث واستبداله بجمع حديث، بمعنى تحرير الذممة العربية من الخيال الاجتماعي والامثال السهامي المتمركز حول الشهرة والقبيلة والزعم الواحد الأوحاد والامتياز من أدراك هذه السلطات الشادة إلى الخلف للانطلاق نحو «أصل المؤسسة» وبالتخلص مما يسميه شرابي بنظام الولاء ذلك أن «ولاء الفرد الأساسي في المجتمع الأبوي الحديث يتجه إلى العائلة أو القيدة أو للذهب أو الطائفة، وبالنسبة إلى الفرد المعاصر في هذا المجتمع فإن فكرة المجتمع أو الوطن مجردة لا تتخذ معنى إلا في ارتباطها بالتمادج الأولية للفرابة والذين... سلطة الأب وشيخ القبيلة والزعم الثاني (وليد الأمة أو الطبقية) هي التي تحدد وجهة لواء الفرد وموضوعه (٩).

فتواتر حالات الولاء في الوطن العربي . حسب تحليل شرابي . تبرز عن إبطال الممارسة السياسية وتبتر شؤون الحياة الاجتماعية والاقتصادية في الولاء المطلق لكونها سلطة تسلطية متسلطة وتكتفي بالمواجهات اليومية المتفرقة التي دمّرت الجزائر وهكت لبنان وسوريا... والأذن الآن بالتحديد تفقت العراق بسبب الحركات الأصولية الإسلامية، هذه الحركات التي مثلت بحدة ولا تزال واحدة من مظاهر الاعراض الجوهرية على مكونات الاعفالية للمجتمع الحديث وأساسا طابعه الواحدية السياسي . الإيديولوجي وعجزه الوطني إزاء تحديات الخارج وبخاصة الكيان الصهيوني والذي صرنا نستقبله علنا ونوفر له الحماية أكثر من حماية ثرواتها (١٠)

والأصولية هذه، مركسة الأبوية والبطوركية، ليست إلا إعادة للتعزيم القومية الشوفينية القديمة، ولكن تقدم نفسها الآن في رداء «كروي» جديد وتعمل وفق تحريك سياسي أعلى، وفي مستوى من الوعي العلمي أدنى كما يصفها خالغ عبد الجبار في كتابه «العقلانية والخرافة في الفكر السياسي العربي».

ثم ، إذا تقمنا بدور من التماثل - والذي اعتبره شخصيا تقاؤلا ساجا . إذا تقمنا وأفرقنا بوجود أنظمة عربية تدعى التحرر والتفتح أخذت أسباب هائلتين القيمتين، فإن ذلك لا يتجاوز مجرد

المعبد في أحد فصول كتاب «نقد المجتمع الأبوي: قراءة في أعمال هشام شرابي» تحت عنوان «شرابي نمويا بل أمونيا» حيث بحث لنا أن المرأة عند هشام شرابي وتحديد الأم ليست مجرد واحدة من القضايا الفرعية ضمن الأزمة العامة للنظام العربي المتسلط، ولكنها أكثر من ذلك بكثير، أنها رؤية كلية بديلة، تقدم نهجا خاصا من الممارسة في الحياة الاجتماعية والسياسية ونمط من التفكير يختلف عن الذممة الذكورية، وهو لهذا يختلف مع الكثير من المثقفين الذين يصنفون شرابي واحدا من دعاة فكر وحركة تحرير المرأة، واعتبره أقرب إلى الداعين إلى النسوية أو فكر وحركة التمركز حول الأنثى féminisme ولكن في صياغة تؤكد على الوجه الأمومي الزمعي التراجعي، وما المجتمع الحديث الذي يتحدث عنه إلا مجتمع إنساني أو مجتمع تتساوى فيه المرأة بالرجل.

يقول شرابي أننا «نحتاج اليوم إلى أن ننتبع إلى وجهة نظر أخرى، إلى صوت النصف المكتوب والمكفي في حياتنا، إلى صوت المرأة العربية، الذي إذا قال يقول ما لا يُسمع منه من قبل...»

إننا لا نخلف البتة هنا مع البديل الذي يطرحه هشام شرابي على أننا لا «نفتن» أمرنا تقويضا مطلقا للمرأة للأنثى، نركز التقوية في «المركبة النسوية» ، ويغض النظر عن طويولية البديل . في ظل الأنظمة الواقعة الآن . إلا أننا لا نمارض بل نثق معه ونثق في تقدميته ونجاعة ولكن إذا ما انطلق فعلا من أرضية إسهولوجية مبنية على الحرية كرهان مبدئي لا كتنظير مفعال عن الواقع، وأيضا، وهذا الأهم . أن لا يكون بديلا بمنزلة رد فعل عكسية لما لحق بالدارة العربية من اهانة وإقصاء فيحدث نفس الذي حدث من قبل.

(٩) كتاب من تونس

١. أحمد عبد الحليم عطية، نقد لمجتمع الأبوي قراءة في أعمال هشام شرابي، الإتحاد العربي للتحقيقات السلمية، القاهرة ٢٠٠٢ ص ١٢
٢. شرابي هشام «الجمهر والتمادج» ص ٦٢
٣. النجار خالد، «هشام شرابي: صبور المايلين والأمود» نقد المجتمع الأبوي قراءة في أعمال هشام شرابي، ص ٧٥
٤. المرجع السابق ص ٧٦
٥. شرابي هشام «النقد الحضاري لواقع المجتمع العربي المعاصر» ص ٦
٦. شرابي هشام، «النظام الأبوي في المجتمع العربي» ص ٧٥
٧. العربي عبد الله «تأقنا هي ضوء التاريخ» ص ٢٠

مجلة أعمار - دور النشر - بيروت - لبنان





شمس القلم، نحلق في الأوراق البيضاء، نحك أدمغتنا، نجاهد كي نرفع رؤوسنا خارج مستنقع الصور والمشاهد وركام الكلام، كي نتنفس هواء أكثر نقاء، وكي ترى عيوننا أفضا أكثر صفاء ووضوحا.

نحاول بكل صعوبة أن نرتب صور المشهد السريالي المشوه. أن نتعرف على مكوناته، أن نرذّه الى مقدماته، أن نربطه بظروفه وأسبابه، فيزداد تعقيدا على تعقيد، ويتشويها فوق تشويه.

نشعر بالفجيرة، نشعر أن هناك من يمد لسانه في وجوهنا، ويضحك علينا ويحتقرنا، لكنه زيادة في الأدلنا لا يمانع في أن ننخرط في قول الشعر، والآنهماك في الحوار الجاد عن جنس الملائكة والتتظير لمستقبلنا وكتيونتنا، واستلهم رماذ ماضينا، ما دمنا على هذه الدرجة من البلاءة واليقين الميت أننا نجترح المجزئات المتأففة؟

كم هو أفاق هذا القلم المخادع الذي يورث الاحساس بالانجاز الكاذب! كم هو كارثي هذا اللسان الذي يشيع الأعداء شتما فيما هم يسوقوننا أمامهم ويضربوننا كخرائب الإبل.

كم نحتاج من الوقت كي نصحو على فجيمتنا وكارثتنا وهواننا؟ كم نحتاج من الوقت كي نتقزز من أنفسنا التي أدمنت طلب السلامة الزائفة مقابل أن نأكل فقط ونشرب وفتناسل ونصاب بالنقرس والضعف والجلطات، ثم نمضي الى هناك القبور؟

من أين يأتي هذا الشعور بالابتهاج والامتلاء؟ من أين يأتي هذا الشعور بالاعتداد والكبرياء والأهمية؟ بل من أين يأتي هذا الشعور بالحياة؟ وهل ما نحن فيه هو معادل للحياة؟

هل صدقنا فعلا أننا صنو الكلام الجميل العظيم الذي سفحنه طوال أعمارنا؟ ألا نرى أن ما نقوله هو من نصيب الورق والآخرين، وأنها في بيوتنا وتحت جلودنا وهبر دماليز نفوسنا أناس آخرون؟ من أغرانا بكل هذا؟

ألا نسمع في داخلنا صوتا يردعنا ويصرخ بنا: كفى! ها نحن نرتقب المشهد السريالي المشوه الذي يبور على مسرح العالم وينعقد من أجلنا نحن، والفجيعة أن العالم كله حاضر ونحن وحدنا الغائبون.

لا تقولوا إن الآخرين أوصدوا دوننا الأبواب، فالأبواب لا تنفتح من تلقاء نفسها. فالذي يسمى الى دخول مسرح الحياة لا يفتح الباب، بل يكسره كسرا.

الأخر الذي لا يتحقق حضورها من غير الصراع أو الجدل أو الصدام معه: إنساني وحياتي وثقافي. إنه حاضر في الذات بكل قلته: طالباً ومطلوباً ومطارداً ومطروداً.

الأمر الآخر الذي يلفتنا في شهادة جميلة عمارة المشار إليها تحديدًا لبعض قساعات عالمها القصصي، من ناحية انكائه على الحلم كيدل لواقع قاس وصلد، ومن ناحية كثرة مشاهد العنف والقتل المتبادل بين الرجل والمرأة: "استعين بقوة الحلم في بناء علاقات حميمة وداخلة بين الذات الكاتبة من جهة والآخر من جهة ثانية، وأحيانًا تتم المواجهة بين الرجل والمرأة فتندلج ثمرة القتل -بحسب أبرز السمات في قصص- رغمًا عني، فتقتل المرأة الرجل بدم بارد أو يقتلها هو أو يوجعها المصير الواحد نفسه... أذكر أنه قتل رمزي إذ يتم في أحيان كثيرة بواسطة الذكر أو الرقيا أو الأصابع أو الرغبة الدفينة أو سورات الغضب أو عبر الحلم، ذلك أنني لم أجد نقطة دم واحدة على أصابعي أو بين ثيابي إثر انتهائي من فعل الكتابة".

ومن غير هذا الإقرار والوضوح في شهادتها، فيمضون القارئ مطالعة أوضح صور "القتل المجازي"، أو العنف الرمزي المتبادل بين الرجل والمرأة، ولكنه هذه المرة قادم من مظلة كاتبة/أمراء دمجت بين ذاتها والكتابة القصصية، واتخذت من القصة سبيلًا لـ "تصفية حساسات" تاريخي مع الرجل، ليس ثارا شخصيا ولكنه معبر عن مجمل الانتهاكات التي مرت بها المرأة العربية خاصة، وقد آن لها منذ أواخر القرن الماضي أن تدافع عن ذاتها بالكتابة لعل موقفها "الواقعي" يتحسن في مقابل الهيمنة الذكورية المطلقة التي لم تمنح المرأة حتى هزيمة ديمقراطية للتعبير والتغيير.

ومع أن معايير تحاول أن تقلل من انتسابها للتأريخ النفسي ولما يسمى بالكتابة النسوية، فإننا ينبغي أن لا نوافقها أو نسلم بما تقول نظريًا، فحتى الأدباء التكرور الذين كتبوا عن المرأة لا تدل كتابتهم

الرب، قاتلا ومقتولا في قصة جميلة عمارة

د. محمد سعيد الله *

تترقّب الكاتبة الأردنية جميلة عمارة هي ورقة /شهادة موجزة عند رؤيتها للكتابة مفهومًا ووظيفة، فتري أن "الكتابة إشهار أو إعلان جريء للذات دون خوف أو خجل...فعل تعبير ومشاركة ومعاناة من التخيل والأحلام، في محاولة لفهم الذات الواحدة المتعددة...بهمومها وأحلامها وانكساراتها وأشواقها...حين تكتب المرأة فهي تكتب لتعري ذاتها وذات الآخر / الرجل / المجتمع... وبهذا تكون فاعلة في الواقع من خلال امتلاك موقف وإعلانه بقوة والرد على تفاصيل مشروعة بأخرى ينبغي أن تكون". (الدستور الثقافي، ٢٠٠٦/٩/١٥، ص ٧).



وبينما هنا التحول إلى المنظور الذاتي بحيث تغدو الكتابة السردية مرآة للذات ولا يتسرب من الخارج إلا ما يمر بمصفاتها، وهذا يعني مفادرة موقع التطلع من النافذة إلى العالم كما أشارت سوزان لوسايفر، والدخول في أنماط جديدة من شعرية المرء وذاتيته ليس بمعنى الانحصار على الذات وإنما رؤية العالم من خلالها. والأمر الآخر حضور الآخر/الرجل في وعي الكاتبة ومنطلقاتها، فهي تكتب عن ذاتها وعنه وهي تعري الذات وتعري

(بالكسر) ومسيطر عليه (بالفتح)، وتجه القصة إلى تصعيد غرائبيتها بما يتناسب مع جوها الكابوسي لتتحول الفتاة إلى موقع الهجوم والمباغضة بدلا من انتظار الضربة وتوقع مجيئها. المشهد الكابوسي الخفائي يمثل مواجهة حليمية/غرائبية بين الطرفين، مواجهة المرأة للرجل الخفي المتعقب، "ما إن رأيته يخرج يديه من جيبه مصغفه الأسود الطويل، ويصيرني أورايجني حتى صويت إلى وجهه، عند الآن اليسرى، فوق صدغه ويدهو، ثلاث مقلات تارية قاتلة أفرغتها من كفي الذي هدرت إحدى أصابعه (السبابة حتماً) وأكملت الفعل" لتجندل إثر ذلك، باركا في بحيرة دمه على الأرض. ويتمتع أنا، من فوري، لأغسلى حقيقة كروية فوق ظله المنكم على العمدار، بدأت أمدا، ودسي، مثلي أخذ بيرد".

لا شك أن القارئ سيلاحظ معي استمرار الصورة الطفولية والجنون البهيم، رغم مظهر القتل أو الإعراج عن الرغبة فيه، فالمראה تسمد إلى الرجل بكها على نحو ما يفعل الأطفال في الملهيم بتقليد صورة الشمس، والأمز كل صورة كابوسية رغم استعاضتها بامر جوهري عن الصراع الصاد والعمق والخوف المتبادل بين المرأة والرجل، وتنتبه أن كلا الشخصيتين بلا اسم ولا ملامح واضحة، وكأنهما تجريبتن شخصيتين آدم وجوا، أو الرجل والمرأة منقطعين عن أية ملباسات واقعية تؤكّد المشهد أو تمديه إلى ملامح واقعية معينة.

وفي قصة (فوضى الأشياء) تتكرر الحالة الكابوسية واحتمالات القتل والجريمة في سياق كابوسي، يحسن الرغبة المتبادلة والخوف الذي يفصل بين المرأة والرجل، في هذه القصة يظهر الرجل في مركز الكوابيس وأجواء المبالغة والتهور التي تلتقي منها بطلقة القصة، تحاول أن ترتاح ولكن الكابوس يتربص لها: أرى رجلا ضخما يخفي عينيه خلف نظارة سوداء، ويتعقبني أثناء دعائي للعمل، وأرى منسدما يحمله بهدف اغتيالي، يسكنني الرعب كلما اقترب موعد خروجي، فأشتم في الطريق كائناتوثة. أطلع الشارع جريا، خوفا من أن يكون الرجل (صاحب المسكن والنظارة السوداء) مفتتيا بي الزاوية الأخرى، يترصصني ويتحين الفرصة لقتلي، "مصرخة البياض، ص ٢٥). هنا فزع وخوف يمكن تخيله أبعد من هذه الصورة الدالة؟ لا تمثل هذه الصورة تعبيراً عن خوف

في قصته، فوضى الأشياء، تتكرر الحالة الكابوسية واحتمالات القتل والجريمة في سياق كابوسي يصعد الرغبة المتبادلة بين المرأة والرجل

والموت للأثوة. ومع أن الولد من ناحية تاريخية محتاج للمراجعة لكن ذلك لا ينفي دلالاته الثقافية ولا تضمين الكاتبة لجوهر فكرته في صورة كابوسية متكررة.

وفي القصة ذاتها يتضاعف الكابوس عندما يصاغ كما لو كان حدثاً واقعياً لاحقاً للكابوس الأول (حادثة الخنق)، فموضوعة الكابوس هنا تمنني سردياً أن القصة ترى الواقع أشد كابوسية من الكابوس نفسه، وأن الكابوس ما هو إلا محاولة لتفصيل العنف الموجود في الواقع أصلاً. في الموقف الثاني هذا يبدو الرجل مطاردة للمرأة أو الفتاة الشابة، كأنه لم يزل يلاحقها منذ الطفولة، امتداداً للعلم الافتتاحي، هي تسيير وهو يتعقبها، يفتني ولا يلبث أن يظهر عندما يفرغ الشارع، مما يزيد من صور الوحشة والخوف، ويقترب السرد من صور مسرودات الجريمة والعنف والفزع، وتبدو الصورة المرسومة للرجل من مظهره الخارجي وسلوكه عن بعد صورة مربية مخيفة، وتبلغ القصة حداً عالياً من الإجابة من خلال القدرة على إضمار الدلالة عبر المؤشرات الخارجية ودون أن يأخذ الرجل دوراً في الكلام أو الحضور المباشر.

وفي مساحة التضامع في القصة لا تقتفي القصة يتشامع الضحية/ المرأة وإنما تلتفت للقائم نفسه، فزخم صورته المربية الخفية، هدية هو الآخر مخلوقة، كأنها هو خوف متبادل وريبة من الطرفين، تقول الراوية: "أسرعت بخطواتي. أصبحت وراءه تماماً. ولكن (خطر لي خاطر: من يقود الآخر؟ أنا أم هو؟ وإذا كان هو فلأي أين يتوقني؟). الآن أستطيع أن أعد أنفاسه المتلاحمة والمسرعة، وأحس كذلك بمخاوفه واضطرابه". إنه مخيف وخائف، مسيطر

بالضرورة على روح إنسانية مطلقة ولا على غياب هذا التصنيف، بل تشير من طرف آخر إلى محاولة الكاتبة الكابوسية أن تكون حكيمة أكثر مما ينبغي وأن تملق بلسان المرأة وكأنها عاجزة عن التعبير عن قضائها ومشاكلها، ومن طرف آخر فإن النسوية منظور وريبة تحاول أن تعدل ميزان العدالة، ولا بأس بمشاركة بعض الرجال على أن يتخلصوا ويهربوا من روح الوصاية التي تخترق الذات الذكورية منذ زمن طويل، مع أن التهاير النسوي المتطرف لا يميل إلى ذلك، الحذب الذكوري ولا إلى محاولة الكتاب الذكور أن يهربوا عن المرأة، فيكفهم ما نالهم من خرس على مدار تاريخ طويل من الكلام نيابة عن هذا الكائن، أما اليوم فالمرأة الكاتبة قادرة أن تناقض وأن تدافع عن ذاتها وعن الذات النسوية كذات مقهورة تاريخياً، ولكها طامحة أن تحرير نفسها وتحرير الرجل أيضاً، تحريره من أوصافه وأوصاف الضيق التي ربت عليها الثقافة المكرسة.

في قصة مركزية ضمن كتابات جميلة عمارة عنوانها "دم يربط" يبين منطلق الحلم الذي يلامس الكابوس ويستغرق في معانقته والانطلاق مع إمكانياته التي تهي الفرصة لا إلى الفعل الحقيقي وإنما إلى الفعل الرمزي المرغوب فيه. في القصة تصوم المرأة الحاملة على آثار كابوس مرعب: "رأيت فيما يرى النائم، أن رجلاً يطاردني بقدمين من نار، ويدين طويلتين خادتين يحمل بهما شيئاً ما ثم استطعت أن أتنبه جهداً. كنت أجري لأهنة بساقي طفلة عاجزة، إلى أن استطاع أن يصيرني أخيراً في زاوية ضيقة مهجورة، ويتكمن مني، أخذ يضغظ يديه القويتين ضغطة متتالية على عنقي، هي لففت لففت أنفاسي، وهكذا رأيتني أموت بهذه الطريقة البشعة بسبب لست أدريه، وديم بارد". (مصرخة البياض، ص ٢١). الحلم أو الكابوس هنا يصوغ صورة المرأة/الطفلة، تركزش فزعة وهناك رجل متوشح بلا ملامحها ويحاول خنقها، هي بريلة (بدلالة الطفولة) وهو متوشح بهذه الفسوة ومطاردة الطفلة، وكان هذا الحلم في جوهرة ليس أكثر من تمثيل سردي أو إعادة تسديد لفكرة "الولد" عند التربص ودلالاته الثقافية أو الاجتماعية، فالموجوده طفلة لم يتيمن لها أن تفقد امرأة ناضجة، وهي وفق ذلك تعافى على فكرة الأثوة رغم أن الطفولة لم يبرأها وتقامعاً من كل عيب، ولكنه قتل على الهوية كما يقال: الحياة للذكورة

- لمست جبانته، لن أقدم على قتلك الآن.
- ما السارق؟ فقاطعتها بدوي:
- لكك كنت تريد قتلي منذ البداية.
- لم أقبل.
- لماذا؟
- لم أستطع وأنت بهذا الضعف.

لا بد أنه يضممر ما كنت أود أن أقوله له: فكيف أشعر بالانتصار عليك وأتأكد منه. ثم أدركت أن مصبرنا سيكون واحداً، سنكون خاسرين معاً، أو رابعين معاً أيضاً.
كلانا أطلق سراحه الآن.
أدركت هذا متأخرة. (معيدة الخريف، ص ٣٠-٣١).

هذا الحوار الذي يوصل المواجهة إلى نقطة حاسمة ونتيجة مختلفة ينتهي إلى المعبر المشترك، وإلى فكرة أن الشعور رهن بالاثنتين معاً، فلا تقتصر المرأة بانتصارها على الرجل بل بتحرير الاثنين معاً، وهي رؤية مثقفة لمعق دلائلها هذه الخوف المتبادل بين الرجل والمرأة وصور الصراع بين الجنسين.

وليست صورة الرجل الذي يأخذ بعض ملامح شهريار من ناحية غلبة شهوة القتل عليه هي الصورة الوحيدة في قصص جميلة عميقة ولكنها صورة الأثرة المكررة تستعق لمعق دلائلها هذه الوقفة عندها، ولا شك أن القاصة أخذت بالبهائم الذي رسخته شهزاد منذ زمن بعيد: مواجهة الموت بالكاثبة شهزاد كانت تقص حتى تؤجل الموت وتتر منه وهي نهاية لياهايا الطويلة لم تحقق هدفها فحسب، بل اكتشفت أن قصصها قد أعادت شهريار/الرجل القاتل إلى رشده وحسب الإنساني. لقد طهرته القصة وانتزعت الشرور من داخله. ولعل قصص جميلة عميقة مما يأخذ من بعيد بهذا المبدأ السردى الأثير، بحيث تكون القصة سبيلاً لتحصين شروط الحياة مع الرجل في العالم من خلال تحرير الذات وتحرير الرجل معاً كما بدأ لنا من قصتها "الرهينة" بدلائلها العميقة الممتدة.

كاتب وأكاديمي أردني



نوع من التبدل أو التطوير في المعالجة، كما هي الحال في قصة "الرهينة" التي يتولى السرد فيها صوت المرأة يضمير المتكلم، تبدأ برسم سيناريو محتمل الحدوث لو أنها نفتحت ما قررت أو فكرت فيه، وكيف يستهم بالقتل العمد وتحتجز مع الأندال والصوص، وتفكر المرأة في احتمالات وقع التبا على بعض أقاربها وأفراد أسرتها. وفي المشهد الثاني من القصة تسرد حكايتها مع الرجل ذي المدينة، وكيف تحول من مشروع قاتل ومعد إلى كائن ضعيف خائف، إنه تبادل الأدوار بين المجرم والضحية، فليس هناك موقع ثابت بل يمكن تبادل الأدوار وفق من يمتلك القوة أو المدينة، وتحاول القصة أن تتأمل القوة المنضمة في المرأة وإمكانية أن تكون قوية بحيث تسيطر على الرجل وتسحب منه دور السيطرة. وفي مشهد قوة المرأة لا ضعفها، وحين ذلك يبدو خطاب الرجل مختلفاً لأنه غداً في موقع مختلف. فلم تعد المدينة في يده (والمدينة هي رمز لأدوات القوة والسيطرة)، أما المرأة فهتكتشف في الختام أن مصيرهما سيكون واحداً، وإن يكون يقتنصر طرف أن يحقق انتصاراً على الآخر، فكلاهما أسر وأسر هي أن:

"يمنتزني بتجديع المستعر والوائق.

تاريخي يبدأ من أول حالة واد وصولاً على سكانين جرائك الشرف ومشاهد القتل اليومي لأحلام النساء ورغباتهن ومشائيرهن. على هذا النحو الكابوسي البليغ تمثل جميلة عمارة صيغة الصراع لا لتقول أن المرأة هيأت أسلحتها هي الأخرى ولكن لتشد على صيغة مكترسة من الخوف ومن المماناة التي تصل حدودها من اضطراب واقع المرأة وجباها، فليس الكابوس هي جوهره إلا تمثيلاً لما تربيته المرأة وتراه في الواقع الاجتماعي مما يخص الذات النسوية دون غيرها. ويتكرر مشهد الرجل ذي السدس والنظارة السوداء في مواقع متعددة من القصة ليكون هذا المشهد مفتاح الإيقاع السردى ويؤاخذنا لالتقاط دلالة

القصة وجوهر تسميها، وصولاً إلى المشهد الأخير: أرى الرجل ذا النظارة السوداء، يهده القوتين، يقرب مني ويشرب، في وضع المنها الصافي، يصطنع وقد رفع يده للمعكة بمحسبه الحي، ويصوبه نحو رجعي أولاً. ثم يبدو أكثر، يفرغ طاقاته الخرساء من إطار النافذة. يفرغها بتصميم وهده في جوفى". ومع أن هذه القصة وما يمثالها من قصص تليق الخلفية الاجتماعية أو السياق الذي يصوغ هكذا رؤية، فتتوقف عند قمة الصراع ولا تدلنا على ملاساته أو بعض تفاصيله، مع كل هذا الإلماء للخلفيات الاجتماعية فإن هذه الرؤية الكابوسية القائمة على تكثيف المواجهة في صورة شل متبادل ولو رمزياً شديدة الدلالة على طبقات من القمع والتهيش والاستغلال وقلة التقدير مما عانت منه المرأة العربية طويلاً، وتتجسر صور هذه المماناة في مواقف سرديّة تدل على الخوف والفزع بتمثل الرجل قاتلاً أو مشروراً قاتلاً يفتني أسلحته وتهدياته، وتارة أخرى يبدو الأمر في صورة تبوير عن الانقاص والثال عندما تأخذ المرأة مجازة القتل أو محاولته، فهي إذ ذاك تحاول مبادأة قاتلها ومواجهته بعد أن كتبت عن الصمت والحياد البارد.

وتعود جميلة عمارة في مجموعتها الثانية (سيدة الخريف) للثيمة نفسها مع

شؤون صغيرة!

مثل حذف اسم ناشئ من تركيبة الاسم الرباعي، يُسقط المبدعون بعد فتوتات جادة في الكتابة، كتاباً أو أكثر من كتبهم حين يصير لها امتداداً برسم القلمية الكثيرون من الكتاب يقرّون بهذه الرغبة، اسقاط كتاب في كوة أسفل القدمين، يُمنح لهم اخلاصاً بمتراصة غليظ قبل المضي بتبرير مستحب بأنه مثل الزواج المبكر الذي يندم عليه الزوج أو الزوجة بعد حين. وفي هذا "التبرير" بعض المنطق؛ فالرغبة في كتاب يُشهر للصديقة الأولى لإغواها في الطريق إلى الحبيب أو حقن الدماء بالكثير من الصور المتجهمّة، المتخيلة لمبدعين كبار لا يُسمون لتطول القائمة؟ سم في لقاء اجتماعي... وأمور أخرى صغيرة، هي مقدمات إصدار كتاب عند بعض العشرين أو أبعد بقليل..

.. ولكن ثمة ضرورة هنا للتنبؤ على أن كلمة "صغيرة" التي وضعت بين فاصلتين في الفقرة السابقة لا تعني أبداً تصنيف الجواهر والكاتب إلى قوائم كبيرة وأخرى صغيرة.. بالتاكيد على أن القضايا الكبرى كثيراً ما تمتح أديبا صغيرا..!

إلا أن أسرع ملاحظة يمكن التوصل إليها في هذا السياق أن الكتابة، المؤطرة بفلافلين، في هذا المقام لا تكون حلماً، بل طريقاً إلى "شؤون" صغيرة أو كبيرة.. ولا يصحح بعدها الحديث لما أسقط هذا الكتاب من القلمية، إنما لماذا اختفى الكاتب بعد قلمية مستمرة من الكتبه، قد لا تكون كافية للوصول إلى حلم "صغير".

الحلم!

ما معنى أن يعيش إنسان نحو أربعين عاماً بفعل الحلم بكتابه الأول.. هذا ما فعله باولو كويلو الذي بقي في الأربعين يقدم نفسه بوصفه كاتباً حتى تأكد أن الضحمان وحدهم من يحققون أحلامهم..!.. حينئذٍ لم يبقَ له خيار، ثم تأير لإصدار رواية في كل عامين حتى أصبح ذلك الاسم الباهر في العالم.. وفيما يستمرّ يقول أنه متى كانت الكتابة، بذاتها، هي الحلم، مهما كان صغيراً، فإنه يبقى قيد الحياة يتصارع في الجحيم والنعيم.. وكلنا يعرف أن الروالي الراجل عبد الرحمن منيف قد تكلّم زمناً طويلاً في طرح نفسه كاتباً حين كان يخوض تجاربه الإنسانية والسياسية في كذا وكذا صحفية عربية، حتى جاهر بمنجزه الأول "الأشجار وأشجار مرقوق" الرواية التي بدأ رآها، وتحدث رواياته الأولى، إلى الآن نابضة لا يحضرها الأكاديمي فحسب، بل يوصف "تراثاً أدبياً" يفضح للفتاوى والتلاص معاً.. وإغافرة أن منيها بكل

لأدب عربي

موروثه السياسي، والكثير من رواياته التي حصدت ألقاباً قيمة، النجوم المكنزة، إلا أنه لم يقدم على "إعدام" أي من رواياته المتفاوتة، بالطبع، في سويتها الفنية.

لكننا في الشعر، تحديداً، نباحث في العمل الصحافي، بعض الشعراء الذين يعملون على ردم أي أثر يشير إلى التجربة التجارِب الأولى.. وهذا يتم أحياناً في الملن، من على منصة لقاء، شهادة إبداعية بمحفل يأتي بعض حضوره بأثر تلك التجربة التي من أجل كتابها يزهد أنفاسه محاولاً كتمها حينما يفرغ جوفه مما دلقه على المنصة... ربما يكون التصور، هنا، مغرولاً في القسوة، لكنه يبدو ضرورياً في وصف تلك الحالات المرضية التي تقضي على شجاعة التي يتحقق من خلالها الحلم!

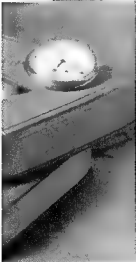
الشاعر الأديبي زياد العناني بدأ بديوان سييء، وهو إن ارتدّ منه بعد أن صاغ تجربة مفارقة حددت بوضوح ملامحه الشعرية (الحال) المحصور في المشهد الشعري العربي.. فإنه قدّم وصفه المؤلم في التجربة الأولى حينما وصفها بأنها تجريب سييء.. لحقت بها الإماعة.

ولعل ذلك الوصف يفرّج بالنياء الغوي المجازي، لكنه ينهض به إلى أبعاد إيمانية، تلك تلك صغيرة أنتجها الإنسان مبدع، ومختلف.. إلا أن الضرر الأكبر يقع في الجانب الأكاديمي والبيجني، كبعض حالات الأديب العلنية أو الخفية التي يقوم بها مبدعون كبار، حين يسقطون بعض ما لديهم من مجلد الأعمال الكتابية، يجد الشاب الباحث نفسه الآن أو بعد عشرات السنين أمام تجربة منقحة، غالية من القالب، بالنياء الخطأ من يمينها أو شمالها، لكناً مبدعها بذلك يسعى لإيهام من يقيّمونه بأنه آن كبريت.. ولدت ناجرة، وهو نموذج لا يحظى به حتى الأنبياء الذين نعل، أنهم يتدرجون مبدعون برعنا لأنهم، وإذا كان الاسقاط، الصواب، يعادل إخفاء وثائق ثبوتية تدل على سبب شائٍ، فإن شاعراً ما يفرّج واقع ضرراً في صورة المبدع ذاته، وفي ذائقة قرائه، وفي مهنية الدارسة.. وهو إن يعتمد المنهج، فإن تجربته الأولى، وإعادة كتابتها في طباعت لاحقة بما يشبه إجراء عملية جراحية لإزالة ما فيها من فنياسية.. وعقلانية أيضاً!

... وفيما لا يمرّون بين جفنة القراء بمختلف المبدعين "كتب مزورة" فلا غربة إذن، إلا أن هذه الممارسة القليلة منها!

• كتاب محمد باقر الراسي

مساحة
للأدب



بدونك
هذا متديك! هذا وقع غناك في سمع
ورديدي
هذا خطك فوق الورقة؛ يحمل أرقام الهاتف؛
هذا بيت للشعر؛ نطقت به؛ منذ ثلاثين
حيننا

هذا موكب فرح صيفي في شارع غيبطتنا
حين نسير ونشيك أطراف مواجعتنا
هذا وجدي؛ يرتجف من البرد؛
وهذا شجر للريح يزرعكش فرحته
فوق زجاج نوافذنا

هذا الحرب
الوحشي الضيق يلغسي للنيل المسكين
وما أنت تمرين؛
على ألياف فؤادي؛

أشنية
وحكايات
ومواثيق وهدايا

وموسيقى تنشد
وعناقيد من
وعيوناً مفرقة

وتسبح في بحر النور
وحجرين من الرقة
وشراعين يسيران؛

على عكس الريح
وخدين من القناح الناصح
في النور الشمس

وعنقا يمتد
صداً من حديق النور
وحسينات

وعيون عيون
صلى بهشك حسب مرات
مرات أجانبنا

مرات أماننا
خصرنا أضمر من هديتي
يتمسك بالجو

ويعلو ما يعلو؛ من جذات غلبا
وفواكه تركش وآبنا
وفصول شادوات تتألق عنبنا

وتداهن تعبنا
وتنوح بأهات للمشمش
أذ تنتجج زهبا

ها أنت تغيبين
فترتد الدنيا
أبواب نوصد؛ وبقا قاحلة؛

سيدة التفاح

عزت الطيري *

فلما فدادين فؤادي؟
هل قالت شيئاً من عناب؟
هل كتمت مثل غزل؟

كي تلحق موعداً ما؟
سكوت فوق الخدين
هل بابت سحر؟

هل
حين اصباح الخفين؛ برمل الصحراء
وهل أبصرها الناس
فدقوا فوق طبول بداوتهم؟

هل داعبها طفل؟ هل تلمز رجل بصلاة
واسترحم؟
هل سبّح شيخ بجمال الخالق؛

هل همهم؟
هل ضحكك لصديقته؛
فانفتحت أبواب جهنم؟

هل سننك قمع
الحقل سنبلة وتكلم؟
وازدهر الصفاصفا وكمت بعض

فراشات
واستسلم زهر الأسوار؛ وعرش مويج
حقيقته الفيحاء؛ وسلم؟

وتدثر راع بالشال
وداعب مزماراً ليوبح؟
يريح فؤادنا؛ من وعاء السفر؛

وهل سكنت ريح
واستشوق لك الشارع
فوح نسيم بنفسج علق؛ بصفاء

السنان
الرائص ديكته وهدير الحباله؛
والرقص البلدي على الواحدة ونصف؛

فاغني محموداً من أول يائيل الصب متى
حتى آخر تغنيدي في لوال
وهل.....هل

كيف ساصبر هذي الساعات القادمة

أسأل عنك موظفة البنك؛
الموشومة بالجد وبالإحلام المهنية؛
هل جاءت سلوى؟

كي تأخذ راتبتها؛
وتعطر دلتا أرقامك؛
ببخور أصابعها؟

أسأل عنك
صحابي
وعذابي

والشارع؛ والشارت الضوئية؛
ورجال الشرطة في الميدان؛
وبائعة الصحف؛

وأسأل عنك الجار الأسفار؛
محطات قطار صبايتنا؛
ومحطات الباص؛ وأجهزة التكيف؛

الأطفال الغادين من
للمدرسة يغنون بلادي
البنات الحاملة لأواعجها

في مينيها
السيدة الحبلي
حين تثن من الحلم طفل

يحمل حلم أبيه
الولد العاشق
حين ابتست محبوبته

وأغارح بسواحلها
فاندلق الشعر على شفتيه.....؟
وأسأل عنك قصاصات

الشعر للظهور وأشجار الحور
الورد المكتظ بعطر الإحلام
مواعيد العشاق؛ فراشات الغيم

أنادي:
ياغيم الوادي
هل مرت سلوى

ناصعة مثلك
دافقة بالماء ليروي

شعر



تمتد وتمتد: حروب؛
وخيل وتقاتل: وسنايك ويل؛
رايات تكسر؛
فرسان تكبو وتقر
ولا يبقى في الكو سواك؛
الاما
انتقل خطاك الاما
ساقول سلاما
للمقهى والنادل؛
أكواب الشاي؛ الحلباء
اقول سلاما
للسيدة الخجلى
حين يذاعب احمرها
وجع الشارع؛ والقول سلاما
للجارية
حين تعلق فوق حبال الاسرار
بكاء الدائيل؛ و قصصان البهجة؛
شعادات الصدر المتوهج بالورد
اقول سلاما
للبنات المنتظرة منذ ثلاث صبايات
خطوات الولد الاشقر حين يمر
فترسم فرحتها؛
فوق هواء الشرفة؛
فتكح فيبصرها؛

باسقة كالفل؛
ووالقة من طلبة نظرتها
حين تصيب؛
ووالقة من لوز مباحها
أذ يتلوز
واقول سلاما
للمظلة حين تتذكر أحرفها
وترد " بابا"
باءان والفان
الى آخر أبجد هو؛
واقول سلاما
للأنية الخزف؛
وخزف زخارفها البيوية؛
بحمامات تتحمم؛ طايوسا يتوهم
ان الانوان له ويه
ان هام وان نام وان قاما
واقول سلاما
لهواء سوف يعانق غرته السكوى
بعد قليل؛
للمطر للتوقف حين تسيرين
تحيات وصبايه
واقول سلاما؛
لدموع ربابه
ما فتئت تمزق ماعن لها

في شفق
وغروب
وغرابه !!
واقول سلاما

للباب الحالم
حين تمازحه البوابة!!
واقول سلاما للانداء؛ الاشياء؛
لدف حين يدف
لكفي حين تكف عن الشعر؛
وشعري حين يعل؛
من الوصف ووصفي حين يدل عن القصص
وقصبي حين يطال من العصف؛
اقول سلاما؛
للفاعل والمفعول وطوب لبني للمجهول
ولحجار النجو وقصل الصرغ؛ وصيف
يتنامى
وهور وخزاسي
ومواكب ياما؛
ها وجهك يتقصص حزنا
فتزين بالكفان الى ان تعثر؛
في الليل على قصصان حزين وهاج !!
واشرب من جرة مره حتى يشربك
الفتاح؛!!
ها أنت حزين كحزين ووحيد كوحيد
ومباح كمباح؛!!
وغريب كالقننة الكظي في الوطن الغائب
أنت المظلوم المطالب
أنت المظلوم الغائب
أنت المكتوب؛ بكراس الوقت وأنت الكاتب
!!
ماذا يعني التشبيه؛ سوى التشبيه
سافر في القية
وادخل في كتب البدم؛
أبدا من صفحة حزنك حتى صفحة حزنك
يا هذا الحلال الجور
يا هذا التخل المبثور؛
وخذ ما يفتيك من الوجد وما يسع القلب
استشبق ربح صباك؛
وغادر سنوات بهائك؛
فوق هودج بيضاء
ونوق ونعامات تفرس فرحتها في الرمل
إذا عم الايقاع !!
يا هذا الولد للمتاع
الشارع تام
للشارع ودع ضجته
واستسلم للحلااح
الشارع ضاع !!

* شاعر من مصر

سأنكر أسماء من يعشقون بهذي المدينة غيري

نفال التام *

وانني أخاف ان لا يطلع النهار
لا وقت للفصل الأخير
حكايتي اكتملت
ونار الفقد تلسعني ويؤلمني الحصار
ليس لي جهة
وراء يحف قارة الطريق يواسي
تكميني

وأمشي نحو عينيك
تخدعني التعاريج الجديدة والدماليز
القديمة والطريق
لا ذنب لي

فليس الحب ذنباً
ذبلت ورودي في التفاصيل الجديدة
ها قد جئت لم أجد أحداً
مرت بي الذكري القتيّة
والتفت عيناى مع عينيك
إنني مللت زحام ذاكرتي
وأظافر الأحزان تنهشني

وانياب الظنون
أطارذ طيبك بين الشوارع والأزمنة
وانتكر أسماء من يعشقون
بهذي المدينة غيري
ومن يرقبون الهلال الذي لا يجيء
وإنني للضوء بالحب

أني إليك على كل تقع يثار
وأتيك
أمنح عينيك حبي وحزني

واسقط
كومة من غباري
إن الحقيقة مرة

لا بد لي
من أن أعشق الدنيا
لأحيا //

: لا أرى شجراً

: لا لغيماً ضبابياً

: أو صورة في القلب موجهة

ومفعلة كالأحزان التكالتي

كم أشتوي وطناً بلا أبواب

وأرصفة

وفلاحين قد غابت ملاحهم

كانوا هنا بالأمس

تغسلت بذي الجبال جباههم

جاموا النقا سورة العودة.

* كاتب أريسي



ليس ذنبي يائني تغريبت
حتى نسيت يائني غريب
ضللت السبيل
انتهيت الى لجة عائرة
ولكنك رغم العذابات والنقي
رغم الشقاء الذي مرّ بي
فإنني منحك كل اغترابي
نثرت على الدرب قلبي طريقاً إليك
وأعلنت عمق اصطخايمي
ولطائما ضاقت بي الأرض التي رحبت
ولطائما دقّ الأسي ياغي
لكنني بالرغم مما بي
سكتيرين كل يوم في دمي
كالريح والإعصار
كما تهبّ في الهشيم النار
أنا موهر للخطوات
لا ضوء في شرقتي
ومقفّر
يايس
وموحش عمّ لدى

يا أيها الجالسون بين الشجيرات
سوف أغالكم
أيها ابن القدون
على صفحة البحر
كالبرق أو كالفجار الرجود
أفاجئكم
أعلق ورتقي عند باب المدينة
عند الغيب
وأعلن أن الطريق إلى البحر
صعب الوصول
وحين أجوس شوارع هذي المدينة
أعلن الأسي والإنكسار
وردة العمر تدبّل
والشعر يذبل
والدندنات
والبدن المنثقة
الكسولة والخجولة والمعنتقة
لي نشوة الحب
بعض النساء المليحات
أحلام الطفولة
والي ما تبقى من الزهو
واللهو والسبيلات
وكم أشتهي أن أعيش الحياة
غير أنني كبت بعيداً في مدى طرقي
وكم أشتهي أن أعيش الحقيقة
غير أنني كبت، والجهات للشرعات
فرّ منها الحلم
غيمة ناسج، ولا أرض تلوح
موج
قلوع
وجهاً مشرعة
ورؤى للنسج الهارب المسرعة
ضاقت بي الأرض التي رحبت
لا شيء إلا الزوينة

المقيم في أحياء الغور

سندريلا * *

هو المقيم في حضورها، وهي الغالبة عن المكان. وهو الذي يسكن أمل أن يضمّ بينها لوجهه، كي لا ترى دعماً في عينيه مقيماً في لحظة الشعور باقتراب موعد الرحيل.

وهي العاجزة عن إبقاء المكان مهجوراً.

هو... وهي يسكنان المجهول في عدم الحضور، ويقعمان في وحشة الغياب.

هي تشبه حدّ صورتها المعلقة على جدار غرفته، وتلقه قلادة على صدرها، وتسكنه كملكة الجن في الأساطير المريبة.

وهي التي تحمله في أحشائها كما حملت الإلهة عشتار طفلها وحبيبها.

وهي التي تسكن روحه كما سكنت أيضاً عشتار روح الغابات والأشجار منذ العصور السومرية والبابلية.

هي صوته في الحديث والصمت... وهو الخطوط في الخرائط التي تلاحقها في كتب الجغرافيا، وفارس الطاولة المستديرة في داخلها، وهو سرّ الكأس الذهبية في لوحة المشاء الأخير معها.

وحين يختلفان، يؤرقهما السهر الطويل، في انتظار أن ينتهي الذي ما كان يجب أن يكون.

همنذ بدا الغياب والغد لا يأتي، وهي لم تنتظر الغد، فمن لا ينام، لا يأتيه الغد، وكأنه يسرق يوماً زائداً من الحياة، ينتزع الوقت من الوقت، ليهبها أكثر، حباً في النهاية، أو ربما تمسكاً أكثر بالأمل.

لكن...

ما هائلة يوم زائد في الحياة وهي تشعر للحظات أن وجودها من دونه في الحياة زائد، فليست الحياة في كل أساليبها ومستوياتها، سوى سقوط في بئر، ومن ثم محاولة الخروج منه، وكل ما يفعله البشر ليس إلا علاجاً لخطأ وجودهم، أو محاولة إثبات أن وجودهم لم يكن خطأ، لذلك يحاولون تجميل وجودهم بالنجاح.

أي نجاح؟... لا يدري، ولا هي تدري، لكن هي محاولات، يحاولون التشبث بالأشياء التي تشعّرعهم بالأمان، كالحب مثلاً، حتى يظلوا لحياتهم شيئاً يستحق أن يكونوا موجودين لأجله.

فالحب أعظم اختراع إنساني، هو أعظم من الإنسان ذاته، لأن الإنسان في الغالب هو من يفسد الحب، ولم يحدث مرة أن أفسد الحب إنساناً، هو دائماً - وفي التاريخ كله - أطيّب وأذكى منه مع أنه خالفه ومبدعه.

هذا الشعور باختصار هو أساس الوجود.

الحب، هو الإحساس الذي يعجز الإنسان عن وصفه، والجواب الذي لا يجده لتفسير حالة يعيشها دون أن يكون هناك سؤال.

أن تصبح روحه التي يتفهمها دون أن يجد مبرراً للتفهم، شيئاً آخر أكثر من الحياة.

الحب: أن لا تسمح له بأن يفادها، أو ينسحب، أو يرحل، لأنها لن تسمح له بأن يسرق نفسه منها، لأن مجرد فكرة تروّ في بالها بأن أحداً يمكنه أن يأخذها منها هي فكرة مستحيلة، فكيف من الممكن أن تسمح له ذاته بأن يأخذ نفسه منها، كيف يستطيع أن ينتزع نفسه من داخلها، أن يحوّ صورته المجنونة من ذاكرتها.

الحب: هو أن يمجّز أن يكون الحب حالة من التنب، حالة تفوق التنب،

الحب هدالية عالية تصبّق كل صلاة، كل نشاط في الحياة أو لأجلها، لذلك يُهبها.

هو المسافات التي تشبه الذي تمتد بلا حدود، والرغبة في الركوع بخشوع، ويحبّ في الذكريات. هو الأمنيات، وكساء من عراء الإحباط اليومي، وروتين الوظيفة، ولذة الحضور.

يحبها... وهي موجود لأجل ذلك.

وهي ترد دائماً:

أحبك، وهذا يكفي لوجودي.

من شروع في القراءة إلى أقصى درجات الذاتية.. لأنني حينئذ ساكون في أقصى درجات الموضوعية تلك التي ينظر إليها كثير من الباحثين نظرة افتتان وتقدير، وينظرون إلى الذاتية نظرة منكرة ونافرة. هيقننا أن الذاتية في أكمل صورها.. وأصدق هيئتها.. وأتم ممانيتها هي التي تجعلنا نرى "الموضوع" في أنصع موضوعيته.. وأدق استقلاليته.. وأتم وحدته.. لأن أصدق من يبصر الزهرة من حيث هي "موضوع" هو عاشقها، وهو في الآن نفسه أبعد مدركها عن الموضوعية.. وأقرب مقربها إلى الذاتية بما هي ذاتية ناضجة تكون عند الباحث العلمي عندما يعرف لكل شيء في منهج العلم وأسلوبه؛ قدره وقدرته، مداه وحدوده، نقصه وقوته، سواء أكان في جانب الموضوعية أم في جانب الذاتية، عندئذ يتلاقى ما هو ذاتي مع ما هو موضوعي فتكون الذاتية الناضجة، أو البصيرة العلمية (٣)

• عمر:

هذا مفتاح أردناه لتكون على بينة مما هو ذاتي فيها وما هو موضوعي مستقل عنا، فلا تتداخل الظلال والأبعاد، وبداية البدايات أن عيسى الشيخ حسن تناولته أكثر من مرة حيث تحدثت عن شعره في أمسية ثقافية، ونشرت عن ذكرياتنا (٤).

هاز الشاعر عن ديوانه الأول "أنا شيء مبتلة بالهزن" بجائزة عبد الوهاب البياتي الشعرية عام ١٩٩٨، ثم هاز بعد ذلك بجائزة الشارقة للإبداع الشعري عام ٢٠٠٢ عن ديوانه الثاني "يا جهال أوبي معه". وفي القراءة الحالية سنتمتع على منهج تحليل المضمون للنصوص الشعرية في ديوان "أنا شيء مبتلة بالهزن" ومقارنته بما أتبع مرزفته من السيرة الذاتية

الشعر بديلاً عن السيرة الذاتية "فخ ديوان أنا شيء مبتلة بالهزن" إ. عيسى الشيخ حسن "قراءة نفسية"

د. خالد محمد عبد الغني *

"كل كاتب أتى ليقول شيئاً واحداً يعينه..
وهو غائباً ما يقوله في أول إنتاج له،
ثم يبلوره،
ويفسره،
ويؤكده،

ويعيد اكتشافه في جميع
ما يتلو من إنتاج" (١)

أما نزل:

إن تاريخ الإنسان والنفس يمرج بالذاتية... يبتعد.. يقترب من الموضوعية، لكنه أبدأ يستحيل أن يتخطى شطآنها - ذاك إلى بلغها - إلى الإبحار في خضمها.. الأمر الذي يذكّرنا بمباراة رولك "الشجرة التي تسيطر على الذات تمنح نفسها الشكل الذي يزيل مخاطر الريح". فلو أضفنا إلى ذلك أن ما يصدر عن الشعور ليس غير علم ينتائج الجهل.. فربما كان هذا وعياً بذاتية تحاول أن تتخطى المألوف. (٢)

لذا.. ذاتي أنا ضيقاً ساقوم به



لحياة الشاعر من خلال مقابلات كثيرة معه، ومن خلال ندائياته الطليقة Free Association في أضافها.

ملحوظة السيرة الذاتية:

من مواليد القامشلي بشمال سوريا في عام ١٩٦٥م درس الأدب العربي بجامعة حلب، يعمل مدرساً للغة العربية، عاش طفولة عادية لغته آيات المذاهب قبل آيات الرحمة، عمل أبوه محفظاً للقرآن الكريم، وهو - الأب - من أتباع الطريقة الصوفية، تولى الشاعر في هذا الجو الصوفي منذ الصغر، أحب القراءة والكتابة ولعب كرة القدم التي أثرت سلبياً على الإنجاز الدراسي لديه فحل على ديبلوم المخلصين ثم على المؤهل الجامعي فيما بعد، تزوج مبكراً في الثالثة عشرة تقريباً من عمره، وتوفيت زوجته بعد صراع طويل مع مرض عضال، وهو في شبته للعمل بقطر، كان الأب يئيب كثيراً عن البيت بسبب العمل بعيداً عن القرية، وتوفي الأب وهجر الشاعر السابعة عشرة تقريباً فتولت الأم رعاية الأسرة، كان الأب متزوجاً قبل الزوجة الثانية - وله الشاعر - وله أخوة من أبيه كانوا يكدون له كثيراً فيما مضى، لم يعرف الشاعر الأثنى كونها موضوعاً للحب إلا في المراهقة ولكنها المعرفة التي تجعله يشاها، ولم ذلك ما دفع به إلى قصيدة التصوف التي يبرج فيها إلى العشق مستتراً بلغة التصوف، خاصة وأن الفتاة الأولى التي أعجب بها في تلك الفترة قد ضربه أبوه أمامها في موقف ما نصبب أن آثاره بقيت معه زمناً حيث عدم القدرة على البرح لأي أنثى فيما بعد.

وقبل الشروع في القراءة التحليلية النفسية؛ لماذا هذا الشاعر تصديداً؟ لماذا نحاول الاقتراب من علة اللاوعي والشعري؟ ولعل ما كتبه أحد النقاد عنه يصلح أن يكون إجابة عن السؤال حيث أن شمره تدخل فيه "قصيدة المائل" التي ترويها الذات الشاعرة في صميم القصيدة السبرذالية، إذ تتمركز الذات الشاعرة حول أنوثتها وتفتن بالقتل ذاته على الماحول المائلي "الأب / الأم / الأخوة...." لتجسّد سهرتها وسهرتهم،

الحزن في هذا الديوان يعد جزءاً من شخصية الشاعر ويعكس ميله إلى الكتابة

انطلاقاً من رؤية واقعية مشحونة برؤيا تضيئية ترتفع إلى بناء قصيدة سبرذالية لها / لهم. فينتج الشاعر إلى هذا الفضاء بروح ذاتية شعرية سردية تؤاخذ إلى التفاصيل السبرذالية "المائلية"، ويرسم صوراً وحكايات تباير مشهداً شعرياً يخضع على نحو أساس لتجليات القصيدة السبرذالية ومناخاتها المكتظة بالمعاطفة والانفعال معاً (٥)

الدلالة النفسية لسيرة أفرت:

الحزن في هذا الديوان يعد جزءاً من شخصية الشاعر، يعكس ميله إلى الكتابة Depression، وهو شعور شائع في كل قصائد الديوان كما سنلاحظ لاحقاً، والكتابة هي حالة وجدانية سببها ألم معنوي، وتتجلى بتسول في شمس الوجه ويحلم في الوظائف الجهرية، وانطواء على الذات (٦) ولقد وضع ذلك من عنوان الديوان الذي يوحى بأننا سنطالع أغانيه حزينة، ويذكر شاعرنا أنه كان يحيل الهدن، وضيف البنية الجسمية يعيل إلى التشعيب هوئاً وكان الحالة الجسمية له تتفق تماماً مع ما ورد في التراتب النفسي لتعريف الحزن.

هناك قصيدتان في الديوان تحملان لقب الحزن، هما أغنية حزينة وشعر إلى أن الأغنية التي نريدها ونهواها ستكون حزينة مليئة بالشجن والاسم، وفي الانتظار والحزن وهنا نلمح أن الشاعر هالق من الفد والمستقبل، الذي يمحج بتيارته وانكسارته على شخصيته حين يقرن الانتظار بالحزن، وهو نفسه

يقدر أنه ما كان ليكتب القصيدة إلا متأثراً بمناخ الشعر في الثمانينيات، ثم ما لبث أن وجد سوته الشعري المعبر عن الفات بأقصى درجات التعبير، وقد يعد ذلك أحد مبررات القلق لديه.

كما نلاحظ ورود ذكر كلمة الحزن الشتن وعشرين مرة في مواضع مختلفة تكاد تشمل كل قصائد الديوان: أمي حين تلامس حزني، والليلة يحتاج الحزن العبد، تتأملت من حزن أمي،

أشد وثاق الحروف لأطلق حزني، واد من أحزانه، تخيم دموعي وتسطر حزناً على لحظة غلابة، دفتر الشاعر المرتدي حزنه، تقدم ورداً تحزن إليتامي، أذوب كشمع المساء الحزين، ليتها تشرق في الجبال كأحزان جديدة،

تستريح الحزن أحياناً، ثم تسعد آخر المحيط بأحزان القصيدة،

فهلوا جثة الوقت بأحزان الأميرة، تحار الكتابة في رسم أنثى تلون حزن الميالي الكثيفة،

يجفف أحزانه العابرة، هذا الشاعر يتخلص عن أجندة الطير ويباع حزنه،

فتنزل على حزنه حفنة من كلام، إذ تفصل أحزان الواقع في ذات هتاء، نحتمي الحزن على جسر التعمب، ضيق الأحزان في ذاي العطب،

إذا أفرحت أحزاني، وأنا... أفرؤني... اتكولي... علي امسح من وجه العالم بعض الأحزان (٧).

تتسائل: أكل هذا الحزن يعمله الشاعر في أصعافه؟ ثم يتجلى أماننا أن الشاعر قد أخرج ما في نفسه من حزن عن طريق آلية التداوي الطليق، والتي استخدم فيها لغة خاصة هي شعره، ولذا فطردنا لشعره أنه نوع من التداوي الطليق كما في العلاج بالتحويل النفسي، ولكن ماذا بعد ذلك التداوي

كان هذا التماس في أغلبية قد تم توظيفه لخدمة البناء النفسي للشاعر إذ يقول: أدري أن قطوكله دانية " فقد تم توظيف هذا التماس لبيان المعجز عن قطف الصنوبر بعد انحسار الثوب عنه فيقول: " لكن بدني مقيدتان " وفي ذلك إشارة إلى صعوبة نيل إشباع ما يريده، في ظل ظروف اجتماعية محددة. ولعل الدلالة تكتمل في قرامتنا لقصيدة وجع حيث نستعين بما أتاه المنهج الكيفي في دراسة الحالة النفسية حين يهتم بتشكيل الوقائع وتكاملها لا برصدها (١٣).

ويقول: " وإن رأيت طوهنا فلا تذهب إلى جبل / ولا تفرق " . ويقول تعالى: قال سامي إلى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحمه وحال بينهما الموضع فكان من التفرق (هود آية ٤٢). وهنا يستشهد بالصورة القرآنية مغايرة لما ترمز إليه حيث يقرر المقاومة لطوفان العاصف على الحياة والنجاة دون اللجوء إلى الجبل، وهنا تكون الوصية لكل الناس لكي يهيوا أباد.

ويقول: " يطوف من حولها الزائرون جميعاً.. على ضامر وجبالاً " ويستشهد هنا بالصورة القرآنية والمفردات نفسها حول الحج، يقول تعالى: " وأذن في الناس بالحج يأتوك رجالاً وعلى كل ضامر يأتين من كل فج عميق (الحج: آية ٢٧)، لينتقد الخلافات القائمة حول القصيدة الشعرية العمودية وبعض الأشكال الأخرى الجديدة، وربما يدل أن حالة القديس لشكل القصيدة العمودية يجب أن تتغير فيوظف تلك الصور بما يسهل ذاته لأنه وقد كان يعيش صراعاً حول أي أنواع القصيدة يكتب وأي التيارات يتكبح وما هو ممن يكتبون قصيدة التضيعة الحرة فينتصر لها أخيراً.

وفي قصيدة المريد يقول:
وقال لي:

إن جاءك الإعصار في الضحى
في ليالك اليهيم إن سجي
فلنحروصل (١٤).

وذلك استناداً لقوله تعالى: " والضحى
× الليل إذا سجي × ما ودعك ربك

الرؤيا تشير إلى الحلم ولكن في طبقاتها العميقة تشير إلى ما قد يخالف الفهم الضرويدي للأحلام

والرؤيا كما هي لدى الشاعر حال من أحوال التصوف والارتقاء الروحي، وفي أفق من ذلك أنها كانت إحدى لزوميات النبي يوسف وبها تبدأ قصته كما في القرآن: " إذ قال يوسف لأبيه يا أبت إنني رأيت أحد عشر كوكباً والشمس والقمر رأيتهم لي ساجدين " (يوسف: آية ٤).

من هنا سيكون تكرار الرؤيا لدى الشاعر مؤكداً لتوحده اللاشعوري مع النبي يوسف، كما ستري لاحقاً وكأنه يقول لنا إن رؤاه تلك ستعيد اكتشاف صورة الأب لديه وتجهزه لمقابلته كما حدث مع النبي يوسف - سنلاحظ ذلك اللقاء في الديوان الثاني للشاعر وبهذا فقد تم توظيف الرؤيا نفسها لخدمة اللاشعور.

الدلالة النفسية للتماس مع القرآن الكريم:

الاستشهاد بالقرآن الكريم والتماس معه جاء على صور ثلاث: الأولى تكرار المفردات القرآنية ذاتها، والثانية ذكر مقاطع من الآيات، والثالثة ذكر الصورة الكلية التي تتكلم عنها آية محددة أو مجموعة من الآيات.

ويمكن لنا هذا التماس على هذا النحو السابق تلك النشأة المرتبطة بالقرآن عبر التلاوة والحفظ اللذين عاشهما الشاعر في طفولته التقليدية المحافظة المرتبطة بالمكان الذي يجتمع ما بين الريف والصحرَاء - القامشلي بأقصى الشمال الشرقي لموريا - وإن

الطريق مسجود الاجابة في القصيدة قبل الأخيرة حيث يقرر فيها بقوله: " أتذا أهرقت أحزاني، أي قلت مستديماتي لكم أيها القراء الذين هم منه منذ البداية كما يقرر ذلك أحد نقاد (٨)، " وتأتي آخر قصيدة في الديوان لتكشف لنا أن وظيفة التماسي الطيف الذي تم خلال القصائد السابقة مهدت إلى إزالة الأحزان عن العالم فيقول: " علي أمتع عن وجه العالم بعض الأحزان. وهذا لاكتشف استخدامه ليكنائزهم دفاعي هو الاستمساك Integration لكل أحزان العالم ومسؤوليته عن محاولة إزالة بعضها على الأقل ما لم تكن كلها.

الدلالة النفسية للرؤيا:

الرؤيا تشير إلى الحلم ولكن في طبقاتها العميقة تشير إلى ما قد يخالف الفهم الضرويدي للأحلام باعتبارها تحقيقاً لربغية (٩). ولكنها قد تكون منبهة عن بعض المستقبل واستمصاراً بها سيأتي (١٠). ولعل ذلك ما يفسر ما أحلام الأنبياء والصالحين وغيرهم كما في حلم فرعون والنبي يوسف والنبى إبراهيم، ولعلنا في دراستنا عن الحرايش أومضنا تلك الدلالة لأحلام عاشور الناجي المتصلة بالتنبؤ بكيفية النجاة من الموت وتأتي معجزة عاشور عن طريق الحلم - والحلم في إحدى دلالاته ما هو إلا شكل من أشكال الروحي الذي تم مع إبراهيم ويوسف - الذي رأى فيه الشيخ عفرة يأسره بالخروج من الحارة فيستجيب ويدعو أهل الحارة وأسمرته للخروج معه فيرفضون: " نام ساعتين. رأى الشيخ عفرة زيدان. هرع نحوه مجذوبا بالأشواق. كلما تقدم خطوة سبق الشيخ خطواته. هكذا اخترقا المر والترقاء نحو الخلاه والنجيل. وناداه من أعماقه ولكن الصوت في حلقه انكسر. فقال بجذبية غير متوقفة: علينا أن نهجر الحارة بلا تردد. فرمقته غير مصدقة فعاد يقول: بلا تردد. فتسابقت مقطعية: ماذا حملت يا رجلاً أبي عفرة أراني الطريق... إلى أين؟ إلى الخلاه والنجيل. الموت حق والمقاومة حق. ولكنك تهرب. من الهرب ما هو مقاومة (١١) .. أليس الحلم ما ذكره القرآن نفسه حول كيفية نجاة موسى عليه السلام (١٢).

تشرّف روح الغريب على دفتر من حطام" (١٦).

والقميص كان العلامة على حياة يوسف بعد ظن أخوته بموته حين جاؤوا به إلى أبيه يعقوب وكان وسيلة لشفاء الأب، وهو في الوقت نفسه كان العلامة والدليل على موته عندما جاء إخوته عليه بدم كذب ليقولوا إن الذئب أكله. وفي القصيدة يشير الشاعر إلى الدلالة الأولى وهي إشارة الحياة. وليس يبعد أن الغريب هو الشاعر الذي ستعود إليه تقسم من غربتها، كما عاد يوسف من غربته أيضاً بدلالة القميص على وجه أبيه. ويأتي تماشاً آخر مع صورة- وليست سورة - قرآنية في نفس قصيدة يوسف فيقول:

" ما بال الأقدام تراود هذا الشارع عن شاعره
فتتارده حتى الحلم
ما بال الأيام تراود هذا الشاعر عن شاعره" (١٧).

ولذلك اقتباساً من قوله تعالى: " وقال نسوة في المدينة امرأة العزيز تراود فتاها عن نفسها قد شفها بها إننا لفرأها في ضلال مبين" (سورة يوسف: أية ٢٠). وهذا توحد مع يوسف أيضاً، وفي قصيدة "نشيد" يقول:

" من يدفع ثمن الرؤيا
أم وكيف سيأكلك الذئب...
يا يوسف
إن صغافاً بعد صحاف
قد مرت
والرؤيا في ثقب الباب" (١٨).

وهنا نؤكد من أن الشاعر متوحد مع النبي يوسف في قصة طفولته وشبابه ورجولته، وتلاحظ أن الشاعر قد عبر في طول الديوان عن هذا التوحد التلاشعوي، ولكنه في المرة الأخيرة التي يأتي فيها ذكر يوسف نراه قد كثف عن ذلك صراحة كما رأينا. ويكشف ذلك التدريج في ذكر رموز تشير إلى يوسف

وهنا يقول تعالى: " وإن يؤمن البيوت ليبيت العنكبوت" (سورة العنكبوت: أية ٢٩)، والشاعر يشبه الدنيا بهواء التي تمتلك الفتنة ولكنها فتنة هشة ضعيفة. وقوله تعالى: "ومن شر غاسق إذا وقب" x ومن شر التفاللات في المقد" (سورة الفلق) يفسرها - الدنيا - أكثر بأنها تمتش الشمس والقتل في الليل لكي يموت الإنسان. وهنا استعار الشاعر ضعف الفتنة وخطورة الدنيا.

• أتورعم بالبحر يورسعة

ويقول لأول مرة وبطريقة مستترة هوذا - ولسوف نغطي هذه الفكرة جهها في الديوان الثاني لأنها أكثر وضوحاً في قصائده -: " النبي أدخل السجن، وهو يقصد هنا النبي يوسف عليه السلام والمتتبع للقصيدة " في الانتظار والحزن" سيجد أن هذا المقطع موضوع في مكانه يتمسك يفرضه البناء النفسي للشاعر ولعلنا الضرورة الفنية إذ يحاول إخفاء الخوض النفسي مع يوسف فقهرته الرغبة بذلك المقطع. وفي قصيدة الغريب يقول:

" صباحاً هنيئاً / قميصاً من الأغنيات الحنون

وما قلّ " (سورة الضحى) وقوله: " إننا اعطيناك الكوثر" فصل لربك وانحر" (سورة الكوثر). وهنا كان القرآن تخفيفاً لنفس الرسول لما يقوله المشركون ولما يفعلونه من أذى وتصمية لنفسه عما يلاقيه من عندهم. ويكون الشاعر بذلك قد قصد لا شعورياً استحضار تلك الصورة في هذا المقام باعتبار أن تلك وصايا معلمه له وهو في حال التصوف، لكي يخفف عنه مواجده وآلامه ووحشته في ليله الطويل الذي يحدث فيه الإغمصان. وهو ليل الشتاء وما فيه من وحشة للحرمان، وكان شيخه يسري عن نفسه هو أيضاً كما حدث مع الرسول (ص).

ويقول: " حواء تجنّو عند بابها
محاطة بالورد والنضيد
وسرها الجائع أوهى من خيوط العنكبوت
وأنها تفتش من سوميها في جمرة العقد
في غاسق لكي تموت" (١٥)



علاقة هدية بالألم؛ لملها بقايا الموقف الأوديسي حيث عشق ألم وكرامية الأب من جانب الطفل الذكر (٢٣)، عن طريق الإهداء وكان على النحو التالي:

"إلى نشيد الإنسانية الخالد: أمي".
وفي القصيدة الأولى بيان يقول:
"أمي حين تلامس حزني
وتفتش في روحي عن لكسة".

وكان أمه قادرة على معرفة ما يلم به من حزن، وتستطيع اكتشاف مصادر ألمه.

وفي قصيدة أثنية للطفة الأخرى يقول:

"تناصت من حزن أمي
وقلت القروني" (٢٤).

وكانه يريد أن يؤكد وراثته للحزن من حزن أمه وربما توحد لاشعورياً بها، ولعل ذلك تتأثره بالألم التي تتدبب في رعاية الأبناء ومساعدة الأب الذي يغبى كثيراً، والتي تحملت رعايتهم بعد رحيله المبكر منها.

وفي قصيدة الغريب يقول:
"ينام على دكة من تعب
يجفف أحزانه العابره
ويربوا إليها كأم وأب
وفي قصيدة سؤال يقول:
"والشقاء انتحب
دامياً ذا أين
أي أم وأب"

ييهشان الحنين" (٢٥).

وهنا يتضح التأكيد على مكانة الأم إذ يجعلها مقدمة على الأب ولعله في ذلك متأثر بالحديث النبوي الغائل: من أحب الناس بحسن صحبتي قال أمك قال ثم من قال أمك قال ثم من قال أمك قال ثم من قال أبوك. ولا نرى ذلك حقيقياً وإن ادعاه الشاعر خلال المغابلات وتدايعه الطفلية بل هي مقدمة على الأب لعدم حل الموقف الأوديسي الذي يشير إلى تعلق الطفل الذكر بالألم وكراميته لمناصته الطفل في حب الألم.

قالوا لأيوب "جفاك الإله"
فقال لا يجفو
من شد بالإيمان
لا قبضتاه لرحي
ولا أجهنم تفقو

قالوا له "والداء من ذا رماه"
في جسمك الواهي (٢٦).

التكوس:

بعد التكوس إحدى الآليات النفسية التي تكشف عن المعاناة النفسية لدى الإنسان، ونستدل على ذلك التكوس من القصيدة الأولى "بيان" التي يقول فيها:

"وانا...

أه من ولد أهمل درسه"

وفي قصيدة أخرى:
"إن مشيتنا نحوها سنبلة،
أو أثنية
رندتها الريح في إذن الوثن" (٢٧).

وهذا التكوس يهدف لوجود حالة الحزن الدائمة لدى الشاعر، مما يدلنا على أن الطفولة لديه لم تكن يميرة أو سهلة؛ بل كانت ذات أثر واضح في شخصيته، وسيكون ذلك في أوضح صورة في الديوان الثاني أيضاً.

الملازمة بالألم:

من أول صفحات الديوان يطلنا

بعد التكوس إحدى
الآليات النفسية
التي تكشف عن
المعاناة النفسية
لدى الإنسان كما
هي القصيدة
الأولى من الديوان

إلى اتفاق في الآلية التي استخدمها حين عبر عن الحزن طوال الديوان لينكز في القصيدة الأخيرة إجابة عن لماذا كل هذا الحزن؟ فيقول: "علي أسمع عن وجه العالم بعض الأحزان" (١٩).

ليعلم في الديوان الثاني توحده للاشموري بالنبوي يوسف الصديق، فيذكر في كل قصائد الديوان تلك مفردات قصة يوسف كما جاءت في القرآن. ويتأكد ما نذهب إليه عندما يقرر الشاعر أنه من أم ثانية وأنه أثير لدى أبويه وقد ناله بعض كيد من إخوانه الذين من زوجة أبيه خلال أيام الطفولة والصبا.

وليس توحده الشاعر بيوسف بدءاً هام به لاشعورياً لأن اتفاقاً يجمع بين الشخصيتين، فاسم يوسف في القرآن يشترك في المعنى إذا نطق في أغلب اللهجات العامية حيث يقرأ هكذا: (يوسف) وهنا يشير إلى الأسف والحزن، كما أن قصة النبي يوسف مؤلها الحزن والأسف فيقول تعالى: "وتولى عنهم وقال يا أسمي على يوسف وابيضت عيناه من الحزن فهو كظيم" (سورة يوسف: ٨٤). ومن هنا يكون التقاطع بين الشخصيتين لما بهما من إحساس بالحزن ويتفق ذلك تماماً مع عنوان الديوان، وما قالت به لجنة تحكيم جائزة البيئاتي، إذ تقول في مبررات منحه الجائزة: "محاولة أخرى في معاودة نشيد الإنسان الخالد: الحزن بلغة بسيطة لا تصرف في أوهم الاكتشاف بل تطوي على دلالات واضحة تكشف بها عن إرغاصات الروح بإيقاعات يقارب بها صوت الشاعر أصوات أشباه العالم" (٢٠). تماماً كما ظهر في شعر بندر شاكر السياب في مرحلة مرضه الأخير حيث برزت شخصية النبي أيوب إذ يقول القرآن: "وأيوب إذ نادى ربه أني مسني الضر وأنت أرحم الرحمن، فاستجبنا له فكشفنا ما به من ضر وآتيناه أهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين" (الأنبياء: آية ٨٢ و٨٤). ويسمى السياب عشراً من قصائد ديوانه "منزل الألقان" "بشر أيوب" بجانب قصيدة أخرى هي الديوان بعنوان "قالوا لأيوب" "فالسباب هنا يلتقي مع النبي أيوب في كثير من العبارات والنسب التالي من قصيدة "قالوا لأيوب":

الديوان الثاني من الديوان



التصوف والصوفية:

في هذا الديوان قصيدتين نض
عندما لما تهما من دلالة على تجربة
صوفية يبدو أن الشاعر قد عاشها يوماً
حيث يعبر عن أدق خصوصيات هذه
التجربة. ونذهب إلى أن تلك التجربة
الصوفية قد مهدت لها في قلب الشاعر
حالة عشق بغير مثال ربما كانت في صباه
أو في يفاعته الأولى ولربما هيئت نفسه
لتلقي تلك التجربة، فكما هو معروف لدى
المصوفة قوالم اذهب واعشق واهجر
أنشد تستحق أن ترتدي خرقه التصوف.
بالإضافة إلى أن الشاعر في اسم أبيه
شيلي ما يوحي بذلك حيث أن شيلي كان
صديق الحلاج وتلميذه، ويذكر أنه لما مات
الحلاج ذهب إلى قبره وأنشد يقول: سرنا
معا على الطريق صاحبين أنت وسيت...
تقت للرجوع ما أنت قد رجعت... أهبطك
بعض ما أعطيت... وألقى على قبره
وزاد (٢١)، ولم يلق فوالده أحد المصوفة
الذين يموتهم أنشأت القرية له ضريحاً،
ولا شك أن الشاعر كان قد عاش مع أبيه
ذلك قاصداً أو غير قاصد. وفي قصيدة
فاتحة وكأنه يقول هذه هي البداية لما
سيأتي في هذا الجانب إذ يقول:

"في باب الرؤيا أوقفني شيخي
يا صيد الله... (٣٢)
.....

وفي قصيدة المريد يعبر بقوله:
"وقال لي معلمي... (٣٣).

ونذهب إلى أن تجربة التصوف كانت
فاتحة عليه بأشياء كثيرة لم يذكرها
صراحة أو فاتحة عليه بحال العقق
والتصوف... الخ
وتحمل قصيدة "المريد" عدداً
من الإشارات التي تحيل على الفضاء
الصوفي الذي يضيغ بالرؤى الكاشفة
للكون الشعري من خلال عملية اتصال
بين الصوفي (المعلم) والصوفي (المريد)
الذي يتلقى وصايا معلمه:

وقال لي معلمي:
(وعندما تكن شارقاً بماء الحال يا
بني

فسي هذا الديوان قصيدتان تهما دلالة على تجربة صوفية يبدو أن الشاعر قد عاشها يوماً

ولنلاحظ كيف ذكر الأب في شكل
استهتام يفيد التشكك، وغير معرف بال
التصوف. وفي الجملات التحليلية يؤكد
على أنه لم يقصد الأب الحقيقي فعلاً
في هذا المقطع مما أكد ما توصلنا إليه
في هذا الجانب.

إن الشاعر هو يوسف الجميل، صورة
أبيه البهية، والذي ربما يتحقق ميلاده
الجديد عبر غرضه في عمق هذه
الظلمة. فالتبني يوسف تركه أبوه، فأخذ
إخوته إلى الحب، ثم عاد إليه الأب
والتي به بعد رحلة سعي طويل، وتحقق
حلم الشاعر بقاء أبيه الذي سيأتي ذكره
في الديوان الثاني (٢٩)، ولعل هذا كان
دافعا وراء سيطرة مفردة الرؤيا في
الديوان وكأنها إرهابس بقاء سيحقق
فيما هو هادم من الأيام.

لزوجة / رتيبة المريد:

تستطيع بيان دور الزوجة التي يذكرها
الشاعر في قصيدتين هما (بيان، وبيان
متأخر) وعندما نطالع هذين الموضعين
تجدنا أمام القصيدة الأولى والأخيرة
هني الأولى يقول ورفيقة درسي... حين
تفاجئني خلسة. وفي الأخيرة يقول:
ورفيقة درسي يفلها عني المرض الدائم
والأفراص... خلم يتيق منها إلا الذكرى
والمينان (٣٠). وكأنها كانت معه في
بداية الرحلة - رحلة الحياة - ولكنها
انصرفت عنه منتفلة بمرضها الدائم.
ومن ثم شابت عن الديوان باعتباره
قصيدة الذات وسيرتها، وبما أنها غابت
عن الذات فقد غابت عن الديوان.

وأخيراً - نؤكد ما ذهبنا إليه سابقاً -
وكأنه يعاتب الأم التي توجد بحزنها
باعتباره ابناً الأكبر والأخير لديها، فيقول
إذ يقرر واقعاً حدث في الأسرة: وهو سفر
أخيه لدراسة الطب في روسيا وذلك في
القصيدة الأخيرة (بيان متأخر):

"والآن
لم يتبق من قراشي إلا اثنان،
أسي تركتني
كي تنسج حبات الدمع
لحمائيب أحي
الغريب الذاتي
حتى الإدمان (٢٩).

ونرى أنه خشي من تحول تعلق
الأم به إلى أخيه فيصبح الأخ المسافر
والغريب (يوسف) جديداً يرتدي قميصاً
منسجواً من دموع الأم، ولم يلاق شعوره
تجاه الأم بأنها تخلت عنه يتجلى في ردّه
فهل معاكس Reaction Formation حيث
يكون إهداء الديوان للأم الحزينة: "إلى
نشيد الانسانية الخالد أسي" وأنشيد
مبللة بالحزن هما بالتالي بنشيد الخالد
والأعظم ألا يكون مليئاً بالحزن.

الأب المزمج / الفاكه:

يتكرن قيام الشاعر بإقصاء الأب
من علاقة ثلاثية تضم (الشاعر / الأم
/ الأب) بلعبة الحضور والغياب التي كان
يلعبها حفيد فريد، عندما كان يقذف
ببكرة الضحك ويغفها لم يحضرها
ويقول مبتهجا إنها جاءت وذلك لمواجهة
غياب الأب (٢٧). وقد يكون مما ذكر ذلك
الشعور أن الأب كان كثير الغياب والذي
لم يأت أي ذكر له في هذا الديوان. وإن
كان سيأتي هونا في الديوان الثاني.
وعندما ذكر الأب في هذا الديوان
كان على النحو التالي:
"واشتاق انتحب
دائماً ذا أذن
أي أم وأب.
ييعشان الحنين (٢٨).

• اللوات ودلالاته النفسية:

إن تحديد اللون يوحى بالصدق في الحكم وفي معاورة الأشياء وفي إحياء التجربة الشعرية ثم استحيائها والعيش فيها، ولأن اللون لا يأتي لوظيفة زخرفية جمالية محضة، بل لهدف نفسي يثري التجربة والمعنى. (٣٧).

وبالإضافة لذلك يكشف اللون عن البناء النفسي لشخصية الشاعر. ولقد عرض سكايا Schae للمديد من الدلالات الرمزية الخاصة بالألوان، والتي نشبت عن عدد من البحوث أجريت بين عامي ١٩٢٥م - ١٩٦١م، وأعطت أن: اللون الأحمر أشار إلى السعادة والراحة والفرح والداخلي والإشارة والحرارة والانفعال والحب والمعدون والكرامية والتعصب والقوة؛ واللون البرتقالي أشار إلى الإحساس بالسعادة والحرارة والتماسية والتوتر والسفوف والبهجة والسرور والرشاقة، واللون الأصفر أشار إلى الإشارة والغيرة والتعصب والبهجة والسعادة، واللون الأخضر أشار إلى التحكم والانفعال والفتوة والهدوء والسلام والانتعاش والمرضى والشباب، واللون الأزرق أشار إلى الوفاء والحزن والبرد والبرقية هي التحكم والأمن والراحة والقوة والعمق والسرور، واللون الأرجواني أشار إلى الاكتئاب والتشاؤم والرفض والحزن والسمق والشباب والتمامة، أما اللون الأسود فقد رمز إلى الحزن والخوف والقلق والرفض والاكتئاب والتفكير والعمق والشيوخوخة والبطالة والتمامة والتعصب، واللون الأبيض يرمز إلى النقاء والفرح والهدوء والشجاعة والبهجة والسلام والأمن، واللون البني إلى الحزن والرفض والأمن والراحه (٣٨).

وتأتي الألوان لدى الشاعر في أغلب ذكرها بطرق غير مباشرة كما يلي:

الليل = الأسود والفجر = الأبيض
ونجوم الليل = الأحمر والسماء = الأزرق
والشفاة = الأحمر والشجر = الأخضر
والدم = الأحمر والتراب = لا لون والماء = لا لون والجمرة = الأحمر والشمع = الأبيض وجبر الكتابة = الأسود والنار =

المضو النكروي Phallus الموضوع زينة على الحائط والمهل بلا استخدام وبلا وظيفة، وفي الوقت نفسه إشارة إلى قوتنا التي جملناها وحوّلناها إلى جيوش وأسلحة نزيدين بها في المناسبات القومية.

"نائم، يحتفي بالصور"

عاجز يشكو العنة Impotence وغير قادر على الفعل، يكتفي بالصور والاستمتاع بالنظر - النظرية Sceptophilia - والتخيل Imaginer.

"كلما دأبت خصره موجة من مخار"

إشارة إلى معاورة إثارته لكي ينتفض بالتفصيل Acting out بدلا من المجز والممكن.

"غاب في دمه وانتظر"

إحساس وشعور بالوهن والضعف، وقلة الحيلة والمجز يدفعه للبقاء والحزن والانتظار بل والانكسار فما أصعب أن يبكي الرجال.

"هارساً من بلاد النهار"

وبهذا نمثّر أن هذه القصيدة انتقاد بالغ الدلالة للمجز العربي أمام العدو الخارجي.

إن تحديد اللون
يوحي
بالصدق في
الحكم وفي
معاورة الأشياء
وفي إحياء
التجربة الشعرية

عليك أن تطل من بعيد
كي تشكك الرؤيا غداً في القادم
الجديد
وقال لي:
(إن صرت الرؤيا عليك هي شيا
عاشق
يهيم في الشهاب والجمال
فأدع له بالعشق يستزد
فإنه ما جاس في كلوسها
(لا بقايا أدمع المريد)

إن مصطلح "قصيدة الرؤيا" ينطبق على هذه القصيدة الشبيهة بالحسن الصوفي، وهي - بالتاكيد - رؤيا جوانية مشحونة بفعل ذلك الحسن، وقوة الحلم، وطاقة الشعر: تلك الطاقة الفياضة الخالقة التي تتجاوز سطح المرئيات، وكياناتها الحسية، لتتغمر وإياها هي عملية خلق بارعة شديدة الرغبة والجمال.

والرؤيا هنا لا تعني بالوصف الخارجي وإنما هي "فعل اكتشاف وكشف للذات، فعل احتواء تهيوي للإنساني العام".

وجو القصيدة لا يخلو من حزن شفيف، ولكنه حزن خاص بالصوفي العاشق الذي يملأ كلوس الرؤيا ببهايا أدمه وقصيدة "الغريب" تقع أمام القارئ "باباً من الوجد والتكرير"، وتجنّب "هي رسم أنثى / تكون حزن الليالي الكثيرة (٣٩)".

• الرمزية الجنسية في دلالة "سيف عائلتها بالعمز العربي (في قصيدة "رمع"):

وهنا لنا تفسير يرتبط بالرمزية الجنسية الذكرية وفقدان القدرة وسيطرة العجز لدى الأمة العربية وكأنه الخصاء Castration في مواجهة اللاكبان الصهيوني (٣٥)، خاصة وأن الشاعر من الذين ينادون بالقومية العربية ونزعة الوحدة المتنامية بين شعوبها، فالتقصيدة عنوانها "وجع" (٣٦) وكأنه ألم وماناة وتعب، يقول:

"سيفنا الممتطي
فسحة الجدار"



خاتمة:

حاولنا في الدراسة الحالية التيام بقراءة تحليلية تفصيلية لديوان "الناشيد مبللة بالحزن" للشاعر عيسى الشيخ حسن، مصنفين إلى المفاهيم الأساسية لتحليل النفسي في تحليل مضمون قصائد الديوان والكشف عن العلاقة التي تربط بين الشعر وأحداث السيرة الذاتية للشاعر، وتوصلنا إلى أن الشاعر يكتب قصيدة الذات التي تكشف عن بنية المفهم وتاريخه الشخصي والعائلي وكأنه يكتب سيرته الذاتية.

وعلى العنوانية الموجهة نحو الذات - باعتبارها تعبيراً عن ديناميات الاكتئاب - من اللون الأصفر. ولا على الفوران والإثارة والمعدون من الأحمر، وهذا التكرار كشف عن البناء النفسي للشاعر، ولكنه في الآن نفسه يلمنا على البيئة الجغرافية التي نشأ فيها الشاعر حيث وجود تنوع من الألوان، يلفتنا إلى البيئة الزراعية والوانها في ليلها ونهارها، وفي مواسم الزراعة والحصاد حين تزدهر الأعصان بالثمار التي حان قطفها.

الأحمر والمشمش = الأصفر والقمح = الأصفر ومنبلة = الأصفر والضحى = الأصفر والنهار = الأصفر وجمرة العبد = الأحمر والفسق = الأسود وريق = الأبيض واليهر = الأزرق والفهم = الأزرق.

وهنا نلاحظ مبطرة وتكرار الألوان التالية الأسود ثلاث مرات والأصفر خمس مرات والأزرق ثلاث مرات والأحمر ست مرات والأخضر مرة واحدة، ولعلها تشير إلى الحزن والعنوانية ولينس أدل على الاكتئاب والحزن من الأسود والأزرق

* كاتب وباحث معني مقيم بعمان

المجلد ١٠ العدد ١٠

أشهر

- ١- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ٢- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ٣- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ٤- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ٥- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ٦- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ٧- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ٨- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ٩- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ١٠- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ١١- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ١٢- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ١٣- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ١٤- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ١٥- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ١٦- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨
- ١٧- عيسى الشيخ حسن مرجع سابق ١٩٩٨



جماليات التشكيل القصصية

فخ مجموعة: "في حيز" لفيحاء السنوسي

د. غير المائلة أسيرت *

على سبيل التقديم: إن قراءة أي عمل إبداعي يفترض البحث عن الظواهر الجمالية والدلالية التي يمتصع عنها هذا

العمل بطريقته الخاصة. لذلك يجب استحضار ما يقوله النص في مظهره كما في مخبره، والتأويل العميق معه من خلال بعض الميكنات الفنية التي تشكل عنصر هدايته وتمييزه. وعلى هذا الأساس لننقح، يمكن قراءة المجموعة القصصية للمبدعة الكويتية فيحاء السنوسي الموسومة بعنوان: "في حيز" (١).

ومن بين الميكنات الفنية غير نمطية التي تثير الانتباه في هذه المجموعة القصصية، نشير إلى يمكن تسميته به الأسلوب التفرافي، وهو في الكتابة، والذي يشوب، بشكل جلي، مع كتاب غلين أمثال إرنست رامسند وأبراهيم رابطة الذاتية الصوت: تلك الرابطة (٢).

كما وجد هذا الأسلوب التفرافي في الكتابة أكثر من صدق له في "في حيز". كما أنه من مفارقات وقع هذا الأسلوب الأدبي على أذن انتظار بعض النقاد، نذكر أنه إذا كان يوسف إدريس، في مقدمة رواية "تلك الرابطة"، قد نبه إلى الوقوع الخفي لهذا الأسلوب على الذائقة الأدبية التي تعودت القصص النمطية المروعة في تلك الفترة، فإن مصطلح مسعود مقدم ضئيل لم يمتدح، هو الآخر هذا الأسلوب بما فيه الكتابة، حيث التفت إلى مسرح في المقدمة فبالأمانة ليست ضد الأسلوب التفرافي واللحظيات التفرافية. ولكن الحياة ليست كلها برقاً، وليست كلها وضعات تومض، ولكن أيضاً فيها سامات الهوى وفيها استرخاء التامل.. وفيها سيحات الخيال.. وفيها

شخصيات الحلم (٣). فالأسلوب المنابر في القصص والجمالية المتعارف عليها في التناوب الأدبية التي عادة ما تكون موضوع نقد ولوم من لدن الكتاب الجدد.

ولئن كانت القيم الجمالية عرضة دوماً لثورة النقد، كمبدأ أدبي معروف، فإن من السذاجة الحرص على تأكيد تجربة جمالية ما، ولترسيم معاييرها الترفيقية في شروط

تاريخية تعرف متغيرات فارقة يمكن أن تسرد بعض عناوينها الكبرى: اللهاث خلف إغرامات كل ما هو مادي، التكتلات المتلاحقة التي تتعرض لها الشعوب البرية، أمراض المجتمع التي أصبحت العملة الرابطة في العلاقات الاجتماعية العربية منها؛ النفاق، الرياء المصممة اقتدار الحريات الأساسية، وهذه الظواهر تضيء بمخاض هدير في حركة المجتمع على كل الأصعدة...

لأن هذا هو الواقع الذي تتمته الكاتبة فيحاء السنوسي بكثير من الكثافة والمجاز؛ تتمته الكاتبة حتى تضمن لقصصها أكبر قدر ممكن من جماليات الكتابة القصصية، وتتجنبه في الآن ذاته، السقوط في برائش الضرورية والواقعية الفنية التي لم تعد هادئة على مواكبة التحولات المجتمعية، والنفوس في ما هو طائر من مشكلات المواطن العربي للغلوب بل أمره. ذلك أن التجربة القصصية لا تتطور إلا بالجديد وغير المألوف، ومهمة الناقد في الدخخ مع المؤلف، بهذا الجديد وغير المألوف نحو النقلة التي يمتصع عنها ذا مغزى لقارئ وعصره.

نأخذ من شخصيات فيحاء السنوسي الأمثلة: يعتبر عنوان: "في حيز" اسماً على مسمى في علاقته بموضوع المجموعة القصصية. فالذي يثير انتباه القارئ منذ الوهلة الأولى، هو أن هذه الشخصيات، في تعددها وتوحيدها، تعيش ضمن عالم يشغ بالمصنف والإحباط والمرارة.

إنها شخصيات ضعيفة، لا تملك الحول والقوة فيما يؤمل إليها صبروريتها في الحياة

من الهزات والتكتلات وتكبات وأمراس. شخصيات تصرخ وتصرخ بدون جدوى، حيث يضيق هدير صرخاتها في صق بلر دواخلها المثقفة بالجراسات، من جراء ما يمتلئ قنبرها القاشم من قوة فولاذية تضغط على رقابها بلذة وبطء مستمرين. شخصيات تلقها حالة من الأسى والقنوط، وفي سائر دونه هدف أو اتجاه، تدخن، مكروه، لسلطة خطواتها التي تلقها إلى حيث لا تدري، تفكر، بحية ومرارة، في أشياء بعيدة ومستعصية. شخصيات تحاصرهما هواجس عالية ترشح حزناً وغماً، ولا تقوى على التخلص منها. شخصيات ترغب في استشراف آفاق مجهولة يجلها الفوضى والزمنية، متعصبة هول ما هو آت، ورعب المصادفات غير المرغوب فيها.

شخصيات تحسن بأنما متعبة نفسها، بدخاها رغبات مهمة ومصومة فجع من استمائها، وتمثل طوبعتها، تحسن بأنما متعبة من كثرة التسكع العشوائي أو من ضراوة الشاعر السائلة التي تحبل بها ضلوعها وحناياها تنصيه إلى المقي...

شخصيات تحاول أن تعيش الحياة كما هي، وعندما تظن أنها اقتربت منها تكتشف أنها سراب، فسرع لتحول اليوم إلى حقيقة. كل هذه الدلالات وغيرها هي سر ما لا يمكنه من قاع المجتمع من لحظات ضعف وهن وسجود. هذه النماذج البشرية وغيرها، ما هي إلا أثر واقع عربي مترهل ومرير، وإن اضمح في المجموعة القصصية بنوع من الروح التشاؤمية والانهزامية.

فهذا يوسع شخصية قصة "العملة" أن تلمع وهي تستلطف من ذنوبها كل صباح ولا زال التعلق المزمن بمايوها، وفي الليل يتسلط عليها الأرق الذي يطرد عنها سلطان النوم إلى غير رجعة! أما في قصة "الضئيل" فلا يتوقف الضئيل الذي يصيب الشخصية بصداق مزمن يطاردها إنما حلت وارتحلت...

وماداً على شخصية "ظلال امرأة" التقيام به، وهي تصنع على حالة فزع خفيف، ولا يستطيع أن يتخلص من الكوابيس التي يبتاها ويماروها كل ليلة... ومهما هلت فبدون ذلك!

وماداً يوسع شخصية قصة "الظلم" فله للخروج من حالات العزلة القاتلة، وهي تنهد نفسها أمام سنوات الوظيفية الطويلة التي عاشتها تبدو وكأنها لم تسفر عن أي نتيجة! وماداً عسى أن تغرق شخصية قصة: "فراق" حيث نجد تفهما، وقد مرت بمراحل العزلة والجاه والسطوة، وموت في الأخير إلى الدرك الأسفل، وضاع منها كل شيء!

فول على الشخصيات التي تعيش هذه الأصابع النفسية الممرمة إن تحزن؟ هل تشعر باللامبالاة تجاه ما أكت إليه دور الزمن الرديء؟ أو ترأما تجلس ساهمة تتذكر الماضي الجميل في حياتها وتشتبه مزاجها الوحيد؟

أما موضوع الموت، فهتحت مكاناً بارزاً في المجموعة القصصية، حيث تقدم الكاتبة نموذجين في هذا المضمار:

■ في كتابك الجديد "مخاوف المخاوف" تراك تجمع وتُفاجئ صدداً لا يخص من المبادئ الفلسفية التي كثيراً ما تتبجح في عقول الناس، في شكل جدارية فكرية مؤثرة. كنا نحبذ لو كنت استأذنا في الفلسفة، ولا شك أن الوتر البدهافوجي (التروبي) يمنحك في الظاهر، متعة كبرى، أكبر مما توفره لك السياسة؟

- إذا كنت قد دخلت في فترة ما إلى السياسة فذاك لطني أن اليسار الفرنسي قد أراد في النهاية أن يهتم بالدراسة. لكنني أخطأت الظن. غير أن ما هو مؤكد عندي، أن شغفي في حياتي هو الفلسفة، ببنية الحال.

■ في الأصل، حسب رأيك، كانت الفلسفة أداة عملية، تستعمل العقل بالتأكيد، لكن هدفها بالأساس هو تعليمنا كيف نعيش، وليس كيف نتفلسف حول الواقع أو "الحقيقة". هل علينا أن نكون جميعاً فلاسفة؟ أم نحن فلاسفة من حيث لا ندري؟

- ليس كل الناس فلاسفة بطبيعتهم، لكن في مقدور كل الناس أن يصبحوا أكثر حكمة، وأكثر علمانية، أو مارسوا قليلاً من الفلسفة. إن قناعة أكبر الفلاسفة في العصور القديمة كانت أن حياتنا "مصورة" باستمرار بفعل مخاوف متدد، وأنه إذا أردنا أن نرقى إلى "حياة" ملهية وحررة وكريمة فإنه ينبغي علينا أن نطلب على هذه المخاوف، وهذا بالفعل ما يمكن الجميع فهمه واستمابه.

■ المسيحية التي تراك تثبت في وضوح قنيتها على خلق الحداثة (قبل أن تذوب فيها) قد "قُتِلت" - في رأيك - المخطط اليوناني رأساً على عقب. وهذا، كما تقول، واضح كل الوضوح، في إنجيل جون. فهل يجوز لنا أن نتخيل هذا الرجل كعقري فيلسوف؟

- بالتأكيد. لكن لا ينبغي أن نسمي أن هذا الرجل، مبدئياً، ينتقل إلينا رسالة المسيح، وليس هو الذي يخرعه.

لوك فيري : نحن أكل أنانية وفردانية هما نكل!

ترجمة راعدا

سدي تهرري *

لوك فيري أستاذ للفلسفة، وصاحب مؤلفات دالمة الصيت، آخرها عنوانه "مخاربة المخاوف... الفلسفة كعب الحكمة" (الصادرة عن دار أوديل جاكوب). كان لوك فيري وزيراً للتربية الوطنية ما بين عامي ٢٠٠٢ و٢٠٠٤. يعزف لوك فيري الفلسفة بأنها طريقة للبحث

عن الفلاس. فني رأيك أن السمو الروحي لم يعد يمكن إلا في العممية المائلة في الحياة الشخصية لكل فرد. لكنه يرى أنه من الضط الإصتقار أن البحث عن هذا السمو في داخل الذات سيجعلنا أكثر أنانية وفردانية من أسلافنا. حول كتابه "مخاربة المخاوف" كان لنا معه هذا الحوار.



فيري

الغريبة؟

- لأسباب جوهرية. فضلاً عن كون أن "موسوعات الفكر الشمولي" فيبدو لي خارج العقل فأتاً على يقين من أن الفكر الفلسفي الخامس اختراع غربي. بالمطلع هناك أفكار هائلة في الشرق وفي غيره، لكنها جميعاً، بما فيها البوذية، ينظر إليها بشكل من الأشكال بالمنى اللاهوتي للكلمة. لا يعني هذا أن هذه الأفكار أقل جودة أو أهمية، لكن كل ما في الأمر أن مشروعي كان قائماً على سرد وتامل التاريخ الغربي للفلسفة، ليس إلا.

■ لكن ألم يكن الفيلسوف نيتشه نفسه طلياً بعض الشيء، أي معتقاً إلى حد من الحدود تلك الفلسفة الصينية القديمة التي تصفوها بأنها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالواقع وبالطاقة، وهي مرجعية أخرى غير غربية كان بإمكانكم أن تستمروا فيها؟

- ثمة بالطبع مقاطع في كتابي أسف فيها الطائفة كمدل غربي للبوذية من أوجه عديدة. غير أنني أعتقد أن البوذية التي يضع بها اللغويين ما بين قوسين كل ما يرونه غير ملائم لهم في الأفكار الشرقية لكي لا يصنفوها منها إلا بما يلتصق بالمعالم العملية، كبقية ليست بأي حال أفضل الكيفيات لقراءة النهرية alterite (أي فهم الآخر في مقابل الأن).

■ في هذا الصدد، اليس من المثير أن يكون الفلاسفة المعاصرون مسؤولين عن التشاؤم الممنهج المضاد الذي تشير إليه في كتابك من كلمة "المنمية" nihilisme التي استعملها نيتشه؟

- إن سألنا أحسنوا قراءة نيتشه لم يخطئوا الفهم أبداً. العميقة، هي نظر نيتشه للطبي، لا تعني أن يكون الإنسان تكميلاً، وإن لا يؤمن بشيء مطلقاً، وأن لا يحمل أية مثل، بل الأمر المعكس تماماً. إنه يعني كون الإنسان مفعماً بالمثل. كانت أطروحته الكبرى في هذا الشأن أن الأنسبية رويّة صمد الأنوار، كانت، في الوقت الذي كانت تدّعي فيه أنها تمارس نقد الدين، تكرر بنيت هذا الدين الأساسية نفسها أي التعارض القائم ما بين ما هو موجود على هذه الحياة الدنيا (أي الحقيقي كما هو قائم) وما

Luc Ferry Vaincre les peurs LA PHILOSOPHIE COMME AMOUR DE LA SAGESSE



بناشئة إلى القاعدة الطبيعية هو الذي يصنع سحر روسو الذي فكر أعرق وأفضل مما فكر غيره.

■ كان روسو يقول: "الإنسان طيب بطبعه، والمجتمع هو الذي يحرفه (أي يضل طريقه)". وإرغاماً تقصّده "الإنسان غير مكتمل عند الولادة، لذلك يمكن أن يصبح لائصاً، لكنه الشرط الأساسي لحريته". ما الذي كان يمكن تأسر أن يرد به على هذه الصلة الروسية (والكلاسيكية) (نسبة إلى روسو وكانت)؟

- لم يكن سارتر مؤرخ فلسفة. فهو لا يعرف الكثير من روسو. لم يكن روسو قضيتي. فهو يبني أفكاره من حيث لا يدري، لأنها تأتيه عن طريق هينريش هوسرل Husserl المروثة في نفسها عن كانت تلميذ روسو الروماني فيما يتصل بالحرية البشرية. لم يكن سارتر يرى في روسو إلا فيلسوفاً "بورجوازيًا" من بين فلاسفة بورجوازيين عديدين، وفقاً للتأويلات والاجتهادات الماركسية. حكمه إذن لا مثل من ورائه.

■ حراك في بداية كتابك، تذكر البهنية في اختصار شديد مرات عديدة، تتقارنها مع الطائفة. فيجيداً من أي أصداء ملك الإلام بكل التقلبات، لماذا لم تحتفظ فيما بعد بهذه النظرة الخاطئة تجاه بعض الحاضات غير

والحال أن جون لمه كان يعرف الفكر اليوناني كل المعرفة، ولا سيما المذهب الروافي stoicism، السطر الأول من الإنجيل الذي يقول: "في البدء كان الكلم (اللوغوس LOGOS) نشأ على ذلك حقاً. في هذه الجملة يجري انتقال فكرة إغريقية عن الرب كتمام كونيّ للعالم إلى الرب ككائن متجسد في عبده ألا وهو المسيح. هذه الثورة التولوجية (اللاهوتية) تغرّر كل شيء رأساً على عقب: بينما كان الجانب الرباني عند الإغريق مقبولاً من العقل (طالما أنه يتنمى مع النظام الكوني لكونه في الوقت ذاته عجيب ومتناغم وليس من صنع البشر) فإن الرب المتجسد عند المسيحيين هو موضوع إيمان حقيقي أساساً: فالمسألة أمام المسيح ليست معرفة إن كان ما يقوله عقلنا أم لا، بل المسألة هي معرفة إن كنا نثق به أم لا، إن كنا نؤمن أو لا بوعده الأساسي، ألا وهو البعث، بحث الأجساد؟ فللتفكير في كل هذا الانقلاب العميق كان لا بد بالتدريج من فيلسوف معنك.

■ نراك تولي دوراً حاسماً، كوبرنيكياً (نسبة لفيلسوف كوبرنيك) - د جان جاك روسو. فبعد سقوط إيديولوجيات اليسار المتطرف في السبعينيات أطل نجم روسو كما هو معروف. بعض التوتريون السابقيين كانوا يفضلون عليه هيتلر أو مونتيسكيو، أو توكفيل، وكانوا يذهبون إلى حد وصفه بأب الطوباويين الحاليين الذين انتخبوا أسوأ النظم الضموية... أو ظلم أحرق؟

- إننا نجد كل شيء عند روسو، ونأدراً ما هو أسوأ، وفي غالب الأحيان ما هو أفضل. إنه يهتف، أكثر تأدراً ألف مرة من هولنر على الصديق الفلسفي، فهو الذي أسس، بفكره عن الحرية الفلسفة المعاصرة برمتها، نهاية هيرسل Hursel، وسارتر وميختر. وهو أول من صاغ فكرة أن ليس لمة طبيعة بشرية، بل أن الإنسان هو وحده القادر على أن ينتزع نفسه من طبيعته ومن تاريخه. الحيوان خاضع كلياً لغريزته الطبيعية. انظروا مثلاً إلى السلاخ المائبة الصغيرة: فبعد ثوان قليلة من ولادتها تصير قادرة على المشي، وعلى الموم، وعلى الأكل مما، فيما ابن آدم، الذي لا يقوده شيء، نجد يوتّر المكوث في بيت والدته حتى تسد الخامسة والشرين. هذا الفاصل

الغريبة؟



LUC FERRY

KANT

UNE LECTURE DESTINÉE À CRITIQUER

أن نسهل علينا الحياة. وقد صرنا نعتقد أن الفردانية على هذا النحو قد فوّضت دائرة النشاط الجماعي، لكن هذا ليس صحيحاً، فالحقيقة أننا جميعاً نلاني من مشاكل الحياة الزوجية نفسها، ونطلق أنفسنا، ومن مشاكل البطالة والتربية والتعليم والمهنة الخ... نفسها. حتى صارت الإنشغالات الفردية إنشغالات جماعية، حتى دون أن نعي بها.

■ حسب عدد مستشار من المراقبين سوف تصبح الرهانات الإيكولوجية والمزبحة بالمحيط الحيوي حاسمة جداً. هل لمتقدم، من وجهة النظر هذه، أن البشر لن يتطوروا (أي لن يتناصروا) إلا تحت ضغط المصائب التي تنتظرنا، والتي قد تكون رهيبية جداً؟ لقد أطلقت في السابق مشروعيكم الخاص بجماعة البيعة. فهل تغيرت وجهة نظركم في هذا الشأن؟

لا، لأنني لم أنتقد قط الإيكولوجيا في حد ذاتها، لكنني انتقدت فقط التيارات الإيكولوجية "العميقة" أو الأصولية التي اعتبرها تشويهاً مرجحاً للإيكولوجيا. لقد أردت، على العكس، الدفاع عن الإيكولوجيا التي تبدو لي اليوم مثل الأسمى تعالماً، إنشغالا مشروحاً، بل وملحاً أيضاً، إن ما يزعجني حقاً في الإيكولوجيا السياسية هو أنها لم تكن هي غالب الأحيان سوى وسيلة للإنتقال من "الأحمر إلى الأخضر"، ومن النقد اليساري إلى النقد الإيكولوجي للعالم الليبرالي الاجتماعي الديمقراطي الذي نعيش فيه. فهذا بالذات وليس شيئاً آخر هو الذي أردت أن أبرزه وأهضحه. أما ما عدا ذلك فإننا إيكولوجي أكثر من أي وقت مضى. وإحتمال أنني كنت قد اقترعت مع "تيكولا هولو" بأن ننشئ لجنة أخلاقية إيكولوجية للبيئة على غرار اللجنة الأخلاقية من أجل علوم الحياة. وقد اقضت مجلس الوزراء المشروع لكن الحكومة ما لبثت أن تغيرت. فإذا نحن لم نتزوج بالمؤسسات من هذا النمط فإنني أخشى ألا نتحرك في المستقبل إلا تحت الضغط القاهر، أي عندما ينفث الأوان.

المصدر / كايه نوبل

كاتب ومترجم جزائري مهم في الأوان
Meryad2003@yahoo.fr

الجماعي. هل ثمة نموذج جديد يصمد للظهور من شأنه أن يواجه الرهانات الحالية لمجتمعاتنا؟

ما فتننا نردّد القول بأننا نعيش في عالم فرداني، إنائي. لكن مع ذلك لا اعتقد أن الإنشغال الجماعي قد اخفى من عالمنا بشكل نهائي، أن ما حدث منذ أربعين عاماً كان ثورة هادئة. ومنذ عهد قريب كان الناس يضعون بحياتهم الخاصة، إن اقتضى الأمر ذلك، لصالح الدولة، لصالح الدائرة العامة. وأرّخ مثال على ذلك في هذا الصدد هو الحرب، فما بعد أحداث فرنسا عام ١٩٦٨ أثقلت العلاقة رأساً على عقب، إذ صارت الدولة في صالح الحياة الخاصة، وفي صالح العائلات والأفراد. فحين جميعاً ننظر من الدولة

بين ما هو موجود في العالم الآخر (أي المثل). ثم نعد نملك الفردوس، بل أحلنا محله "الديمقراطية"، و"الجمهورية"، و"الإشتراكية"، و"الشيوعية"، أي، باختصار "الأمسنا" الجديدة كما وصفها الفيلسوف نيتشه. وإحتمال أن هذه الأخيرة، حسب نيتشه، لم يخلصها المسيحيون الجدد (الذين لا يعرفون أنهم مسيحيون جدد) إلا من أجل إنكار الواقع الحقيقي، من أجل الحكم عليه وتفاذي محبته كما هو. وهنا تحديداً، لكن، في رأيي، العدمية التي كان فكره يرمته نقداً لها أساساً.

■ لا يتذكرنا عصرنا ما بعد نيتشه الذي تصفه في كتابه بـ "الزمن"، Zen، الذي يدعو الطفل الحر إلى أن يواجه المجهول المطلق للعالم، والوصي، بأكثر الطرق فجاجة، خارج كل تصور وخارج كل فكر؟ أليس هذه هي الكيفية الشرقية في رؤية "السمو الخوالي"؟

لكن على حق، لكن لا يعني الحكم على هذا الأمر بنفسه. لست أمك أمة كتابة في هذا الشأن. إن ما أفضله ما بين البوذية والمطوية يبدو لي مقبولا، لكنني لن أغامر بـ "رأسي" في هذا الموضوع.

■ كلنا، بطبيعة الحال، اناديون، لكن الآخر يؤثر إنشغالاتنا بشكل تلقائي. اناديون، في التلصص مثلاً، ولكن علينا لأننا بلا شك، لحن أن نضع كل أشكال العلاقات الحيوية مع الآخرين، إلا يوجد حينها هل من أشكال الذكاء الجماعي؟

لكن أنت متأكد بأن التلصص هو أفضل مثال للآخر بالآخر والإنشغال به؟ لكذلك على حق على أية حال طلنا أن الآخر يُسلطنا ويستجوبنا باستمرار، ولعلنا بلا شك أقل أمانة مما نقد نحن أنفسنا. وهنا تكمن كل مفارقة الحب، هنا، في "القلب"، كما يقال بحق، نحب كل ذلك. ومع ذلك، فمن البديهي أن هذا الحب ينتزعنا من ذواتنا لينقل إلى الآخر. ما أجمل هذه الصورة، صورة هذا التصور الأسامي لـ "السمو" في داخل المثل (حالة الكائن المثل في كائن آخر).

■ نعيشيان Leviathan هوبس Hobbes إلى العهد الاجتماعي لروسو، مروراً باليد الخفية لأدم سميث، والوصي العمالي لكارل ماركس... ما فتية الفلاسفة يفترحون رؤى متعقدة للذكاء

الجماعي. هل ثمة نموذج جديد يصمد للظهور من شأنه أن يواجه الرهانات الحالية لمجتمعاتنا؟



ما فتننا نردّد القول بأننا نعيش في عالم فرداني، إنائي. لكن مع ذلك لا اعتقد أن الإنشغال الجماعي قد اخفى من عالمنا بشكل نهائي

الكتابة سريعة العطب، سريعة النسيان التي سادت كثيراً في السنوات الأخيرة وصارت آفة مستشرية في أدبنا العراقي والعربي على حد سواء، بل يتوقف عند كل كلمة يخطئها قلمه، يتأملها، قبل أن يتجاوزها ليكتب كلمة أخرى في سياق مشروعه السردي أو التقني.. ذلك أن خضير كتب القصة القصيرة والرواية والدراسة النقدية والمقالة الأدبية.

فبينما يسعى بعض الكتاب إلى الشهرة بلا زهد، إبداعياً يؤمّل محمد خضير عمله الهادئ الدوب وتأمّلاته ليضرب لنا الحكايات ويقتنضها مرة واحدة في قرن عذاباته - وهو الذي عاش ثلاث حروب مدمرة - ذلك أن محمد خضير يكتب في ظرفه الكاشفة على السطح - فوق الطبع... ولأن هذه القرعة بين نارين، الشمس والطبع، فإنها تتحول في الصيف إلى قرن تضج فيه القصص أو تشوي شياً أو تطرق طرقاً... هكذا يكتب القاص في قمة جموعه الثانية (في درجة ٤٥ مئوية)..

بدأ محمد خضير مسيرته الأدبية في منتصف ستينات القرن الماضي، وفي خلال نصف قرن لم يسد غير سبعة كتب هي: - "المملكة السوداء" - قصص ١٩٧٢، و "في درجة ٤٥ مئوية" - قصص ١٩٧٨، و "بصرياً" - صورة مدينة - ١٩٩٣، و "ولينا خريف" - قصص ١٩٩٥، و "الحكاية الجديدة" - نقد أدبي - ١٩٩٥، و "تحنيط" - منتخبات من مجاميعه القصصية الثلاث فضلاً عن قيمة "البطبات البحرية" - ١٩٩٨، وأخيراً "كراسة كانون" - رواية - ٢٠٠١.

من هذا التمنتج انشغال خضير العميق بإشراء تجربته الفنية في كل جوانبها، وحرصه الكبير على إنجاز ما هو طليخ وخارج السياق المألوف، إذ أنه أحد القلائد من حاملي هم التجديد والمبادرة في كتابة القصة العربية. ولعل جملة ما سبق يشكل مسوغاً راسخاً لكثرة الدراسات والأبحاث التي تناولت قصصه وتجربته، ومبرراً مفهومها لترجمة العديد من نتائجه إلى غير لغة... أما ما تم جمعه في كتاب، فتشير إلى "مرآة السر" - قراءة في أدب محمد خضير للناقد العراقي الدكتور مالك المطهر، وعبد الرحمن طهنازي الذي صدر سنة ١٩٩٠ ببغداد.

لم يسع محمد خضير إلى جائزة من الجوائز.. كانت الجوائز هي التي تسعي إليه. كان همه الوحيد أن يضيئ منزوا في صومعته الأدبية ليواصل القراءة والكتابة والتأمل... لذا لم تكن مفاجأة أن ينح جائزة مؤسسة سلطان العويس الثقافية

قراءات أولية في أدب محمد خضير

د. علي عبد الأمير سالم *

يشكل أدب محمد خضير ظاهرة فريدة في أدبنا العراقي المعاصر ليس بسبب كون هذا الكاتب البصري واحداً من أئمة القصاصين العراقيين والحرب بل لأنه مجنون الأبدية وصانع الحكايات، أو مخترع الحكايات، إذ استخدمنا تعبير شابريل غارسيا ماركيز...

محمد خضير الحكاية الجديدة

نقد - أ. م.



ولأن محمد خضير رجل دبوب ومسوم في آن، فقد عكف على القراءة والدراسة العميقة والبحث عن كل ما هو جديد وخارج المألوف.. واستطاعت أعماله السردية أن تكتمل في الإقناع بتجاوزها لمخولات الجنس الأدبي المحدد، ويتأصل ببلورة شكل القصة القصيرة في الاتجاه الفني والفكري الحديث، منفتحة على مختلف الأشكال التعبيرية ذات العلاقة بالنص السردي، مثل الشعر والأسطورة والرواية وأشكال الحكى التراثي والشعبي.. أن محمد خضير، شأنه شأن بورخيس، لا

يفتخر بما دونه خلال منى حياته بل يفخر بما قراءه قراءة عميقة.. لأن كل قراءة جديدة هي إعادة إنتاج للنص وصورة أخرى لرؤيا الكاتب...

وسواء كتب محمد خضير هذا اللون من الأدب أو سواء، فهو يكتب أدباً متميزاً،

رغبياً، بحيث أنك خلال قراءته لكقصصه ودراساته تكتشف أنه يتمنى إحلال كلمة محل أخرى لفرقها فيها وتأييدها المعنى الذي قصده على وجهه الصحيح.. هذا الكاتب البصري لا يكتب تلك



وتعديله لأفق توقعه. ويحسب نظرية جمالية المثقفي فإن نص خضير ذو قيمة هنية عالية.. لأن للمصافة الجمالية بين الحق والنص وأفق المثقفي هي خير ما يمكن الاحتكام إليه لتعديل جمالية الأدب.

إن التصوص الأدبية الجيدة هي تلك التي تراهن على تعديل آفاق توقع قرائها.. ولهذا فإن كثرة الجدل الدائر حول كتابات خضير نابع من كونها تصدم أفق توقع القارئ الفكول الذي اعتاد أن يتلقى إجابات عن أسئلته وأن تستجيب - أي التصوص - لانتظاراته.. إن نص محمد خضير ليس نسخة مطابقة لأصل جاهر نكر موضوعه أو صورة موافقة لمعيار مقرر نحتج شكله. أنه نص فريد. أفعال. ومبدع. وهو يدعونا، دوماً، إلى استجلاء سمات التفرد والإبداع فيه، واستملاك عقده الفكري، وتحديد طبيعة وقفه وشدة اثره في القراء والمثقف من خلال خصص ردود أفعالهم وخلاياهم. إن لغة محمد خضير غنية، ثرية، مليئة بالإحصاءات والاستعارات والرموز، وجمله مترعة بالتوصيف الشمري العميل.. في (بصريلا) كتابه الصادر عن دار (الأمير والدمى) يقول: "الصحران كتاب قديم سارت عليه الأصابع وفترت أوراؤه بمد أفق حداث الأقاليم متونة" ص ٩١.. رسم المسجين خريطة القرار على جلد شبه ماء هارغة ناسخا بطوغرافية الخوف بطوغرافية الحسرة... وهكذا تدخل لغة النثر في فضاء الشعر.

والآن لنرجع على مجموعته القصصية رؤيا خريف - المصادرة عن مؤسسة عبد الحميد شومان لنقرأ في قصته "داما، دامي، دمو" ص ٧٧ ما يلي:

"أنهم الترجس السحري على صحن فنتاني الأسود وخيبتنا عن دنائنا أريج القيصوم الهاب من كل ناحية ثم أراح النوم الشأم عن خدود وغفرو ونحور بقودها ربابنة الداما كالسبيل. كن يمين حبيب المحبسة، حين هرزني شبح هزاز، أم كان هذا بكاء فتاتي؟" ويقول في ص ٧٤ على لسان بطلة القصة: "لو لم تكن صعلطاناً من عماري اللعبة لأعتبرتكم دجالاً. لن نغير شيئاً من مصيرنا لو ألقينا حقيقة شخصياتنا. لقد اخترتكم الخفية الباهية. أحرلت جومونا. سمعت أصماتنا. استمعدتكم. اللعبة ليست خارجنا. إن الأبحار هناك تمعد لسببنا. تحطم عظامنا. تمتص صمير سباننا."

يتتبع محمد خضير بموهبة استثنائية وثقافية واسعة وأفق ضامع، وهو في كل عمل أدبي له يفتتح عن لغة جديدة وأسلوب جديد بعيداً عن التقرييرة والمباشرة.

كان الكاتب منذ

بداية مسيرته

الأدبية يسي

مسؤوليته في إثارة

الأسئلة الصادمة

التي تتحدر

بالتأبوات الموروثة

غموضاً متعمداً.. هذا هو ما تلمسه من خلال قراءة نصوص مجموعته الثالثة رؤيا خريف - وبخاصة قصته "داما، دامي، دمو" وصحيفة التصادفات.

فلما أننا أن محمد خضير قد توغل بقعة ويجرأ في مناطق عذراء، غير مكتشفة سابقاً، والآن نقول إن هذا الرأي ينطبق على كتابه - بصريلا - صورة مدينة - هذا الكتاب الفريد الذي يثير دهشتنا بفتح على فنون إبداعية كثيرة..

أنه مزيج أخذ من التاريخ والحكاية والنقد الأدبي والمذكرات والأشعار والفكر والفلسفة. وفي هذا السياق يقول الناقد الإنجليزي يفيد لوج: "يقول الحقيقة، يبدو أننا نعيش عبر حقبة متعددة ثقافية لا سابق لها، تسمح في الفنون كلها، بتقود مدمن من الأساليب كي تزدهر في الوقت ذاته مع أنها في حالات عديدة متعارضة جذريا لأسباب جمالية ومعرفية، ما من أسلوب استطاع أن يصبح مهيمناً."

يقول ياكوس: أن كل كاتب ينطلق من أفق فكري وجمالي وكيف تصوره في الموضوعات والأفكار وتديره للغة وسياسته لأشكال والأساليب. ويتكون من ترمسه الجمالي بالجنس الأدبي الذي يدع فيه ومن تصوره الخاص للكتابة ومن ذخيرة قراءاته.

واستناداً إلى فرضية ياكوس المذكورة آنفاً فإن كل فنان، خاصة إذا كان نادياً، يمتلك أفقا فكريا وجماليا كذلك شرط تلقيه للنص الأدبي وتبعيته بالمعنى وتأويله لبيئته الشكلية. ويتألف هذا الأفق المدعو بـ "أفق التوقع" من خبرته المسبقة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المقروء.

وحين يشرأ المرء نصوص خضير المرديفة بندهش من قدرتها على تغيير أفق توقعه، أي معايير الفكرية والجمالية ويستسلم لنوابتها، إن نمر خضير يفير معاييرنا ويؤثر فيها تأثيراً قويا، وهذا دليل على انزياح النص عن معايير القارئ

بدورها الثامنة في مجال القصة، وآخر سنة ٢٠٠٣، وأن ينال زميله الشاعر العراقي حبيب الشريع جعفر جائزة الشعر.

يأتي منح هذه الجائزة تأكيداً لأهمية منجز خضير في مجال الثقافة العربية، وفي إسهاماته لتأسيس نمط من الكتابة المرديفة الفائرة، فالهيمنة الكبرى في نصوصه للمخيلة التي تتغلب الواقع عبر أشكال تحديتية، بدءاً بما هو محصوص وانتهاء بالرؤى.

كان محمد خضير منذ بداية مسيرته الأدبية يسي مسؤوليته في إثارة الأسئلة الصادمة التي تتحدر بالتأبوات الموروثة، وكذلك المبكرة حديثاً، ولم يكن يخشى دخول المساحات المحظورة التي ظل زملاؤه القصاصون يترددون أمامها لا يقدحون التقليل في أصغافها.. ولهذا فقد أثارت نتائجها القصصية المشهورة طوال نصف قرن كثيراً من الأسئلة.. أما الأجوبة فكانت دوماً هاسرة، مخالطة، متناقضة.. الأجوبة عمية، وحدها الأسئلة ترى ..

ففي كل أعماله المرديفة المتميزة كان خضير يبحث عن المنى. فالتناقض كان حقل المنى، وأن كل إنسان تشغله قضية المنى هو الإنسان المثقف حصراً، وهنا يمكن الفرق الجوهري بين الإنسان الاستيعادي والإنسان المثقف، فالآخر هو من تشغله قضية المنى، كما يقول محمد أركون. والمثقف كالن في حضرة اللغة. أنه يسكن العالم (زماناً ومكاناً) في اللغة، على أن تستحيل اللغة حاضنة للإبداع والإنتاج المعرفي، لا وسيلة لثرة وعراء، إذ علينا أن نفرق بين النصي الثرائ المتضلق والمثقف الناصب الماهر في ساحة الفكر.

كان خضير ولا يزال يفكر في معنى الوجود الإنساني، الذي ظل لصيقاً بفكرة الحرية التي من دونها لا يستعاني لمره أن يحقق إنسانيته ومشروعه النهوضي. وفي هذا السياق يقول خضير: "إن الأدباء المعرفين، اليوم، يبحثون عن مواقع جديدة للإبداع لمواجهة أسئلة التصوير المعقدة وتحولات التاريخ القاسي."

وفي خلال قراءتنا لمفجر خضير القصصية نجد أنه يتعد كثيراً عن العموميات والصيغ الجاهزة ويتوغل بقعة ويجرأ في مناطق عذراء، بكر، لم يصلها إلا التقليل القليل من زملائه الكتاب العرب.. وطالما أثارت مغامراته الأدبية وابتكاراته هذو جدلاً واسعاً في الأوساط الثقافية عراقياً وعربياً.

يؤكد الناقد الجديد على أن العمل الأدبي في نيته يعطي على معنى متعدد، غامض، وهو ما يسميه رولان بارت

التي تتحدر بالتأبوات الموروثة



فني كتابه - بصريًا - صورة مدينة - يستفيد من كتب الجغرافية، التاريخ، والفن، والأدب، وما هو موزون في اللغة الحكيم. كما أنه يضمن كثرة اللوحات التشكيلية في نصوصه السردية. وهو لا يستعصرها مجرد الاستعراض الشكلي - الخارجي.. إن اللوحات التشكيلية التي يوردها الكاتب في نصوصه تلعب دوراً جوهرياً في حياته القصصية. ففي فصل " الزير عين الجمل " - من كتابه هذا ضمن الكاتب سرداً عن لوحات تشكيلية منها لوحات الرسام بروجيل، حيث يقول عنها : " في اللوحة ثلاثة أصراب ملثين يمتطون الخيول، تحني الأمام البسوطه ماتهم، ويخلو كل رأس إلى خاطره، فارسان متجاوران في المقدمة، يمتد أحدهما رمحاً طويلاً إلى كتفه، يتبعها ثالث مشتل بطليسان أحمر يغطي رأسه وجسمه ويهتدل على جانبي فرسه " - ص ٩٧

وهي قصة " الصرخة " في مجموعته القصصية، في دربة ٤٥ مئوي، يصف لنا خضير لوحة " ساحرة الأفاقي " لـ هنري رويسو قائلا أنها رسمت على الجانب الأيمن من صندوق سيارة السبرك. يصفها لنا في (٢٧) مطراً (و(٢٣) كلة. وإننا خلال قراءة هذه القصة نشعر أن هذه اللوحة لم تفل من لوحة هنري رويسو، بل إنها رسمت عن قبل محمد خضير نفسه. أو ربما يدور في خلدنا أن محمد خضير أعاد اكتشاف لوحة " ساحرة الأفاقي " وهي لوحة شهيرة من لوحات الرسام الفرنسي، ويشت فيها الحياة من جديد.. إن هذه اللوحة المرسومة على الجانب الأيمن من صندوق السبرك المحمل بالفرود ليست زخرفاً شكلياً شابت ثقافة خضير أن تستجيب لها أو تستعصرها لتصبح جزءاً لا يتجزأ من بنيتها السردية.. أنه لا يقدمها، أي بمعنى لا يضعها بصيغة الماضي، بل بصيغة الفعل المضارع ليعلنها صفة الاستمرارية والحياة.

في معظم كتاباته لا يستطيع الكاتب البصري أن ينفخي ولحمه بالفن التشكيلي. وربما يبدو ذلك أكثر وضوحاً في روايته الموسومة " كراسه كائين " - حيث يتحدث القاص عن رسامين عالميين أمثال غويا، بيكاسو، هنري مون، جروتروشتاين وعن لوحات شهيرة مثل: " غورنيكا " - " فتيات أفينيون "، " المستحمات " - " مجزرة كوربا "، " الإمارة الباكية ".

في هذا العمل السردية تصامت كثرة مع لوحات ومحفورات فنانين عالميين وروادهم أعلاه.. لا بل أنه يطلق بين وقائع حياتهم من حياة العراقيين.. في

الصاعقة الثانية صباحاً أسلم غويا روحه الوحيدة إلى أحياف الموت.. أجل، غويا، هو الذي ودع عالم (اللثايات) الجميلات في الساعة نفسها التي قصفت بها الطائرات مدينة بغداد بالقتال علم ١٩٩١..

إن محمد خضير، كما أسلفنا، يهتم اهتماماً كبيراً وواضحاً بالفنون التشكيلية وروحية الرسامين والنحاتين.. ويقارن بين مهنة الكتابة ومهنة الرسم.. ويتقن من جرثود وشتاين قولها أن الكاتب يرى نفسه موجوداً بفرده داخل نفسه ولا يعيش في انكساعات كتبه.. أما الرسام فهري نفسه انكساعاً للأشياء التي وضعا في رسومه، ولكي يكون قادرز على الرسم يجب أن يحقق الرسم أولاً. لهذا فإن أنا الرسام ليست هي أنا الكاتب أبداً، وأفكار الرسام الأدبية ليست هي أفكار الكاتب الأدبية.

لم تكن قراءة محمد خضير للواقع العراقي - كما يشير إلى ذلك الناقد الدكتور شجاع العاني - قراءة خال قرابة أفتية وعصودية معا.. ومن خلال الدابر الهومي والمأفوف، سيظهر النص القصصي ليصل إلى العمق البشري لهذا الواقع حيث ترق الإنسان وأشواقه، وعوميه الأزياء.. وسيصبح هذا الواقعي الهومي المأسوف، حين يأسره النص القصصي، واقفاً آخر تعرض فيه الأشياء من متوالياتها في الواقع لتدخل متواليه أخرى هي متواليه النص القصصي الذي يقوم على اقتراب هذه الأشياء، بحيث لا يعود هذا النص مجرد استمتاع لهذا الواقع أو رصد سطحي له، بل تقريب له.. (قراءات في الأدب والنقد الدكتور شجاع العاني - ص ٩٥)

استخدم محمد خضير التوليف السبني في قصصه بصورة واسعة ولجأ إلى تضمين بعض قصصه نصوصاً أو نلقات بينيمية، وتشكل قصة " حكاية الموقد " مثلاً جيداً على استخدام القاص لتقنيات السرد الفخمي، ولا سيما التوليف التناوبي، ونسق التناوب من الأنماط المعروفة قديماً في بناء الحكاية. وما يلاحظه القارئ في بعض قصص " الملكة السوداء " هيمنة موضوعه الغياب كما هو واضح في قصة " حكاية الموقد "، " الأرجوحة " و " التابوت ".

ونستنتج من خلال قراءتنا لنصوصه إننا إزاء قصص جديدة مليئة بالدلالات والإيهامات والرموز مما تستدعي قراءات عديدة وتساؤلات عديدة، وإن التصامات الموجودة في كتابات محمد خضير لا تقتصر على النصوص الأدبية العالمية بل تمتداه إلى نصوص من الفنون التشكيلية والمينمائية.. فلأرأة

المثمة في قصة " القطارات البالية " تذكرنا تلك البراة التي مثلت دورها سوفييا لورين في فلم ذي سبكا " زهرة عبد الشمس "، التي تأتي بصورة زوجها الغائب وتسال الجنود المائدين من الجبهة ما إذا كانوا قد صادفوه يوماً أو عرفوا شيئاً عنه.. (أ)

إن محمد خضير شأنه شأن أفلاطون، وتوماس مون، وجورج أورويل، وهيرمان هيمس يرسم لنا مدينة فاضلة نغم فيها يتبع رؤياه التي تخرج من يوتوبيا لتدخل يوتوبيا مضادة، تلك اليونوبيا التي يقول عنها غابرييل غارسيا ماركرز سيكون مستحيل على أي إنسان أن يفتخر بالآخرين حتى شكل موتهم وتحمل فيها الضلالت المحكومة بمائة عام من العزلة على فرسة ثائية على الأرض وإلى الأبد..

انخد محمد خضير من مبدئيه البصرية، أو بصرياً، بصمم اسمها الأرامي، مكاناً للعديد من نصوصه السردية.. كما حولها إلى مدينة فاضلة، فهي لم تعد تلك المدينة التي يمر بها كل إنسان، بل مدينة الحلم، مدينة التفتيل، التي يتغنى كتابها أن يراها وقد تحولت إلى مدينة الحقيقة.. مدينة الحقيقة المطلقة بين الفن والحقيقة والجمال والخير..

يقول : " إنني لا أعرف أن كنت ولدت أصلاً.. ولكن إذا كانت بورتا قد ولدت فلا بد أن أكون موجوداً.. وأصحب كيف أكون فيها ومسافراً إليها في حين.. الأمكنة لثهم الكتاب والشعراء شأنها شأن البشر أو أكثر قليلاً.. فمثلما ألهمت قرية أراكاتكا غابرييل غارسيا ماركرز، ومثلما ألهمت دافستان رسول حمزاتوف، هي ذي البصرة، أو بصرياً كما ألهمت محمد خضير في مكتب بصرياً - صورة مدينة " التي عددها الناقد شجاع العاني نماً مفتوحاً...

كتاب من العراق

تأليف الكاتب
١. الحكاية - بغداد - قنادي - محمد خضير
عنان - ١٩٩٥
The novel today - contemporary writers on modern fiction - Fontana 1978 - The novelist at the cross roads - David Lodge
٢. حكاية الفيل - غاسي روبرت بايس
برجما - رشيد بنطو - المجلس الأعلى للثقافة - القاهرة - ٢٠٠٤
٣. قراءات في الأدب وقصد - الدكتور شجاع سلم العاني - دمشق - ٢٠٠٠

مات ما خلى بحسن (١٦)، لا ملاذ له إلا
جبه لزومية الدراسة في زمن الكتاب
(زليخة): أو طليلته (وناسة)، أو عزافة
الحى (حدة بوفكران)، أو العجول المتسول
الحكيم (ولد علي)....

ومع ذلك فهو كثير الصبر، وأوسع
الصبر، شديد التحدي، ولوع بالثورة
على مدينته الجميلة التي لا تستحق
إلا أن تزول (ص ٢١)، يعلم بالملوفان
الذي يعيد ترتيب المدينة كما يريد، كما
يسمى إلى التشبه به بديوجين الكلبى
(Diogène le cynique)، ذلكم
الفيلسوف الإغريقي الذي احتقر الفنى
والأعراف والتقاليد والأخلاق السائدة،
وقضى حياته في برميل، خرج يوماً
في منتصف النهار وهو يحمل مصباحاً
ويريد: (إنني أبحث عن رجل)!

مثلما يتشبه بدعوى بن عقاب، الملك
المعلق الجبار الذي ذكرته التواراة في
سفر (يوشع بن نون)، والذي كان يفرغ
أناس بصبرته الجائعة: (إنني جائع يا
من حان هلاكهم) فيتمارعون إليه بشئ
أصناف المكاولات، وإذا تأخرت قرية عن
نذائه عاقبها بالبول عليها، وذلك كاف
لإغراقها في طوفان رهيب.

إن رواية (اعتراقات حامد المنسي)
في صياغة أخرى لرواية الأزهر عطية
السليمانية (خط الإستواء)، وما أشبه
شخصيتها المركزية (حامد المنسي)
بشخصيات شخصية (علال ولد العريان)
البناء القوي الذي يعزى الناس ولديته
ويتمزق أحاسهم، الجسد الملهك الذي
يمر عليه المتزولون، المستقل الذي يتحمل
صوت الأقدام العابرة، المنسي -أيضاً-
في تاريخ مدينته، الواقف جسر عبور
وشاهد تحولات بين ماضٍ جميل وحاضر
مؤلم ومستقبل مأساوي (خط الإستواء:
١٤١)، لقطته المدينة -سيرة أخرى- لأنها

تخشى ما يصنع من أسرار، وهو يتعلم
كحامد المنسي -أن يُقربها في طوفان
عرقه وعرق الغفلة المرأة (ص ١٨٠)،
ويسمى -جغرافية عائلة نيلية- إلى
الوقوف على «خط الإستواء» وتجريده
من وهيمته ليصبح حقيقة، حيث يتساوى
الناس وتتحقق العدالة الاجتماعية، كما
يتساوى الليل والنهار في المناطق التي
يعبرها هذا الخط.

وربما بدا لي أن هاتين الشخصيتين
متشبهتان -إلى حد كبير- على نوال
شخصية (صالح بن عامر الزواري) في
رواية الأعرج وأسيدي (نوار الزور)،
وهي كل الأحوال فإن هناك تطابقاً
كبيراً بينهما وبين شخصية الأزهر عطية
نفسه (علال ولد العريان المولود سنة
١٩٤٢ في الرواية) وقد نقتض الأزهر عطية
الشخص المولود في المنية نفسها، حامد

الأزهر عطية يكتب الرواية لقراء الشعر !

د. نبوت غليبي *

منز أكثر من ثلاثين سنة، استهل الأزهر عطية (***) رحلة
الكتابة قاضاً مقاماً مقهوراً، ثم شاعراً سافراً من القلب إلى
القلب (ديوان السفر إلى القلب)، (١)، لكنه -فيما يبدو- التي عصا
الترجّح على الفضاء الروائي الشاسع الضيق، فكان من قُطوف هذا
المأوى السري الجديد رواية «خط الإستواء» (٢)، ورواية «اعتراقات
حامد المنسي» (٣)، وروايات أخرى نالت من الجوائز حظها، ولم يزل منها
القارئ يحفظه (الملكة الرابعة، الروابي الجميلة، غرائب الأحوال....).

كره لهم ذلك وأحب أن يستروا على
أنفسهم، وكان المتفرج يحمل شقاه في
لسانه.

(وحامد)، اسم الشاعر المشتق من
الحمد والحمدية بمعنى الشكر وبخلاف
اللفظة، (والمنسي)، اسم المفعول الوارد
صفة لازمة بهذا الشخص «المتروك»
(ويستحسن تخفيف الراء انسجاماً مع
الدلالة العميقة للكمة في لهجتها!).
كلّما ذاك قدره المشرق عليه.

إن (حامد) في هذه الرواية هو المنسي
المنسي ابن المنسي في عَمَّام/مدينته،
سُمِّيه أمه «منسية» حتى يسماء الموت
الذي أتى على إخوته الثلاثة السابقين،
سَمَّيه الموت لتذكّره الهموم والأشجان
والمُنسي، فهو الفقير ابن الفقير الخماس
الباحث، أستاذ التاريخ والجغرافيا
في ثانوية البنات، الذي لقطته المدينة
ورسمته متشوّفاً وحيداً غريباً من
النوع الذي لا يملك شيئاً في حياته ولا
يترك أثراً بعد مماته (عاش ما كتب،

لكنه كاتبٌ صامتٌ خارج متطوق
نصوبه، زاهد في ما حوله، عازف
صن ضوضاء الأضواء الإعلانية،
وصخب ليالي الوصل من سنوات
الجزائر الثقافية، لقد تلمس التجمع
والتجمع في حضرة الإلزام الثقافية
-خارج مجاله الحيوي- فأنسى نفسه؛
لا الدراسات الروائية ذكرته، ولا تاريخ
(الشعر الجزائري الحديث) أوّماً إليه،
ما أُشْبِهَ به حامد المنسي؛ فكانه
هو أو كأنه إياه.

(اعتراقات حامد المنسي) عنوانٌ
يلخص حال الرواية وأحوال صاحبها،
جملة اسمية التقسيم، ثابتة الدلالة،
دائمها، تنهّج إلى ثلاثة عناصر يكتل
بعضها بعضاً: (الاعتراقات) وما تتضمنه
من إقرار على النفس بما يجب عليها
فيه، إلا بقى ما يفعل المتفرج، فقد أورد
صاحب (اللمان) حديث صبر: «أطردوا
المتفرجين أي الذين أقروا على أنفسهم
بما يجب عليهم فيه الحد والتفرير، كأنه

خط الإستواء

رواية

إسلامية

اعترافات حامد المنسي

رواية

حكائي قابل للإعصار في حركة (intrigue)، يَمَّا هي أحداث يتوَّكَّ بعضها عن بعض، تسلك مسارا سرديا محدداً، وتتبع بسجع حكائي محبوبه، وفي غيَاب ذلك تخرج في شكل هواجس وإفضاءات سرديّة متقطعة، ولذلك يمكنك -في تقديرٍ- الشخصيات - أن تقرّ (اعترافات حامد المنسي) ثم تدوّف في منتصفها، على أن تمود إليها لتبدأ من حيث شئت (لا من حيث توقفت) دون أن يُخل ذلك كثيراً باستمالة

لها، يمكنك أن تحقّق هذا الهدف دون أن تكون مطالباً بالإتيان عليها كلها، تماماً كما تحنّزه ويشتعل شعري من القصيدة الواحدة... لا يقوطني ذلك إلى المجازفة بالقول: إنّ الأزهر عطية يَبْجِه برواياته إلى قارئ الشعر... وهل تراء -إن- أخطا الطريق؟... أم أنه طريق جديد لا يفقه مثلكه غير الأزهر عطية الشاعر الروائي؟...

ومهما يكن، فإنّ (اعترافات حامد المنسي) مكسبٌ سرديّ لائق، وصرخة صادقة للفتق (الصوري) الأصيل للمهمل في شوارع المدينة المتضرّرة، ومعدل للأزهر عطية المنسي في تاريخ الأدب الجزائري المعاصر (إلى أن يثبت المكس)، لكنه يتعدى النسيان المشين بالكلام الجميل....

كاتب من الجزائر

ويوح الذات لذاتها؛ بلغة كانت مؤهّلة لأن تكون أكثر شاعرية، بَهْكَم وجدانية الضمير وحسن «حامد» الفني العميق، وقد أثقلها حروف الربط التي لا تكاد تترك للقارئ مسافات جمالية هارفة بملأها باستكشافاته الخاصة وتراويلاته المحتملة، وبعبئت عليها تقنية (السيد) برتابتها ولقلها أحياناً، لولا ما يتخللها -أحياناً- من مشاهد (وصفية) تُملق الفلل السردية ويُقنّيه، فيمتزجان تمازجا ممتعاً يبلغ أوجه الفني في اليوم الثالث من الأسبوع إلثاني الذي يبدو أروع ما في الرواية كلها بجوّه الشاعري وأسئلته البحرية ولغته المذبة....

ويضفي (الحوار) عن لغة الرواية -عموماً- اختفاء له أثره، ولا ميّز لذلك سوى استبداد الراوي بالرواية وأخضاعه لشخصياته (القليلة) أصلاً والثانوية مرّبة تحت سلطانه.

لكنه يوضّ هذا الغياب بحضور صاخر للحوار الباطني (المنولوج الداخلي) الممتد في أغوار ذات الراوي، تستحيل معه الرواية إلى مناجاة غنائية بالغة الطول.

إن من بقى هذه الرواية يُشفق على ضائحتها الواضحة (مقابل تضليل الراوي للأماكن الضيقة) المتمثل في المدينة الجميلة -بجزّها وبغيرها- من ثورة «حامد المنسي» عليها، إذ يعثها بالمعجز المأرية النائمة على بطنها (ص: ٢٥)، مثلما ينعثها في «خط الإستواء» بالعمارة الجميلة (ص: ٥٠)، لأنها ثورة لا تبرّرها أحداث الرواية، بينما كانت رغبة وعلل ولد العريان، في الثورة الطوفانية على مدينة (خط الإستواء) مبصرة إلى أبعد الحدود؛ لأنها لفتته واختارت غيره بعدما قدّم لها عرقه وعرق والده.

الملاحظ أخيراً، أنّ الكتابة الروائية عند الأزهر عطية تكاد تخلو من متن

المنسي استأذ التاريخ بثانوية البنات هو نفسه الأزهر عطية استأذ اللغة العربية بثانوية النهضة للبنات، الفضاء السيكدي للروايتين هو نفسه الفضاء المهني والاجتماعي للأزهر عطية....

باختصار، إن (اعترافات حامد المنسي) هي رواية السيرة الذاتية إلى حد بعيد، وشهادة الروائي على ذاته وواقعه معاً، وإنّ الكلمة الأولى من عنوانها (اعترافات) تُشَي باستخدام ميثيق للغة المناجاة الذاتية، ثم إنّ «حامد المنسي» هو نفسه الراوي، وهو مركز الفعل السردية الذي يضطلع به ضمير المتكلم (الأنا) الذي يسرد ذاته ويعوّل الذات الساردة إلى شخصية مركزية تتوخّد بالراوي الذي تسميه الدراسات السردية حينها «الراوي الداخلي» المنتسب إلى المتن الحكائي، المشارك فيه، بل هو محور الحكاية كلها.

فلا عجب إذن أن تتحوّل رغبة «حامد المنسي» في الاعتراض بما ينتج في أعماقه إلى مشكلات تتعدّى النسيان؛ ترجمتها سيطرة ضمير المتكلم على سائر ضمائر السرد الأخرى، مثلما يسيطر ضمير المخاطب (المفضل لدى أهل الرواية المعاصرة) على رواية «خط الإستواء»، رغبة منه في إلهام القارئ بأنّه هو ذاته المروي له ولوريطه -إن- في حكاية الطوفان الذي يود أن يفرّق المدينة فيه....

وبع هذه «الرواية المتصاحبة» (Vision) التي تؤكد الراوي بالشخصية المركزية في ضمير (الأنا)، ينسج الأزهر عطية روايته (اعترافات حامد المنسي) في شكل مذكرات شخصية أو «مبهمات» على مدار أسابيع، بالكيفية نفسها التي نسج بها رشيد بوجدر روايته (ألييات امرأة أرق) على مدار ست إهال، ليهترك «اعترافاته» تنهّج في حديث الروح

(١٩٩٠) رواية وشعر جراتيوس مورياد ١٩٩٣ رواية قاتلة تلتد في كتاب حيث خطف القرون الكره ثم ارتحل في ولاية سيكوكا حيث سقط دم ١٩٩٢، «مخرج معاد الأند» وثقافة العربية حجة قسطية في دنيا لندبات البر للناشي. عمل مدرّس في التعليم الإبتدائي، ثم مدير مدرسة حرّمة ثم موطاً إدارياً، ثم سناً في (الكويت)، الإمارات، «عضو اتحاد الكتاب الجزائريين».

١- الأزهر عطية السعري إلى القلب، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٨
٢- الأزهر عطية، خط الاستواء، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٩
٣- الأزهر عطية، اعترافات حامد المنسي، منشورات الإخلاص، الجزائر، ٢٠٠٢

لا مثيل له » . إن التمجيد الخارق يشير بوضوح إلى مفهوم الجليل.

وقد تجسّد الجليل لدى المصريين القدماء بالأهرامات والتماثيل الكبيرة، وسواها من الآثار المعمارية لديهم، ويرى الدكتور فؤاد المرعي أن هذه الأهرامات التي شيدت في الأساس لتمجيد الآلهة وإشعار الناس بالخوف والرهبة تجاهها، وتمجيد في الواقع الإنسان الذي كان قادراً منذ فجر الحضارة الإنسانية على تشييد هذه المنشآت المعمارية الضخمة .

وهي الفن الإغريقي القديم اقترن تجسيد الجليل لديهم بالخوف، لكنه اقترن أيضاً بالاعتزاز بالإنسان وبالإنجاز بالحياة والحرية .

لقد جسّد اليونانيون القدماء أبطالهم وألهتهم في أساطيرهم وأثارهم النحتية بوصفهم بشرًا يمتلكون قدرة خارقة، أما هي الشعر اليوناني القديم فتهتجّد الجليل بصورة البطولي، وقد صوّروا لنا ذلك الشعر أبطالاً يتسمون بالجلال والعظمة، أمثال أخيل وهرقل وديمثريوس .

وتجسّد تجسيد الشعر الدرامي الهندي القديم للجليل من خلال الدراما الشعرية الهندية (ساكوتالا) التي تتحدث عن الصفات الروحية السامية لفتاة هندية من خلال قصة حب شاعري سام، ينتجى الجليل في صورة الحب الإنساني الأرضي النبيل .

وفي بداية القرن الثامن عشر يظهر مفهوم العظمة لدى هنري هيوم بوصفه مرادفاً لمفهوم الجليل، يقول هيوم: « لماذا تبهتنا الأهرام المصرية أو كنيسة القديس بطرس في روما، أو السماء المسافرة الزرقاء اللامتناهية الأطراف، والجواب: إنه إلى جانب الثقة والتألق والنظام فإننا هنا نتعامل أشياء وطرهات أحجام هائلة، ويحاول هيوم التمييز بين الجليل والجليل حين يقول: « إن الحركة الروحية بعيد ذاتها، والمسافة العظمة، تقظف نواحي عن الشعور بالرائع بأنها تمتص بجذبة كل اهتمام الإنسان في حين أن الشعور بالرائع يستولي بفرح على جزء من إدراكنا » .

ويستند إدوموند بيركه في تمييزه بين الجليل والجليل إلى أمس حتمية حيث يقول: « ... الموضوعات الجميلة هي ذات أبعاد كبرى، بينما الموضوعات الجميلة

مفهوم الجليل في الفكر الغربي والفكر العربي قديماً وحديثاً

د. أحمد طعمة مليح *

إن مفهوم الجليل قديم قدم مفهوم الجميل نفسه، وقد تحدث عن هذا المفهوم كثير من الفلاسفة وعلماء الجمال قديماً وحديثاً. وقد تجلّى وهي الإنسان لظاهرة الجليل منذ العصور البدائية، ذلك أن، الإنسان البدائي الذي كان عاجزاً عن وهي الظواهر الجيّارة المعيشية به، راح يؤثّر تلك الظواهر، حسّافاً على وجوده الإنساني، الذي كان مهدداً بالفتنة بسببها، أي إن كثيراً من آلهة الإنسان البدائي، يمثل قوى الطبيعة في عضونها، مثل العواصف والصواعق والرعد والبرق والمطر والأنهار العظمى والبحار والأنهار... إلخ. فالظواهر الجليلية لم تكن بالنسبة إلى ذلك الإنسان غير آلهة جيّارة، بمعنى أن عدم تملك الإنسان البدائي لتلك الظواهر، هو الذي دفعه إلى أن يرى فيها آلهة، ينبغي اتقائها والتقرب إليها، غير أن فكرة الألوهية كانت تنحسر عن الظواهر والأشياء كلما انحسر جهل الإنسان .

الإنسان بحيث يظهر أمامها ضعيفاً غير قادر على تملكها. وعلى ذلك فالإنسان لا يشعر بالجليل حين يتعامل ساقية صغيرة، لكنه يصاب بالندمشة والحنول حين يتعامل النبل أو الزاين أو البهر، بل « إن ما يثير الإحساس بالجليل عند الإنسان ليس النار التي يشعلها الإنسان نفسه، بل النار السماوية، ومن المناظر الجليلية التي تهرّ الإنسان منظر البركان الذي ينفث المصخور للفتية الضخمة، ويصق الحمم الساائلة أثاراً » .

كما نجد لدى الفيثاغوريين مفهوم الكمال « الذي يمزقونه بأنه الظاهرة الجميلة جمالاً مثالياً يتفوق على جمال كل ما عداه، والمنسجمة انسجاماً خارقاً

لقد ظهر مفهوم الجليل أول ما ظهر، في الدراسات الجمالية، لدى لوجينوس، الذي ربما يكون أول من أدخل هذا المصطلح إلى الفكر الجمالي، غير أن لوجينوس كان كثيراً ما يشير إلى دراسات سابقة عليه، ولأسمها دراسات تسميولي، مما يعني أن لوجينوس ليس هو المصدر الأول لمفهوم الجليل - لقد استعرض لوجينوس جملة من الظواهر التي تشير إلى الجليل ومنها: « الأفكار الخارقة، وتهيج المواطن، وجمال الكلمات المقترب بجملة الأفكار وأخيراً جمال الطبيعة » .

ويؤكد لوجينوس أن الظاهرة الجليلية هي تلك الظاهرة التي تستعصي على

هي صغيرة نسبياً. الجمال يجب أن يكون ناعماً مشعاً، بينما العظيم ضخيم مسدود. الجمال يتجسم بالخطوط المستقيمة وإن شئ قليلاً فيجبل يكاد لا يرى، وربما رغب العظيم في الخطوط المستقيمة، ولكنه إن انصرف أو شئ عنها، فانه عارف شديك، وبين الجمال يجب أن لا يكون غامضاً بينما العظيم ملزم أن يكون داكناً معتماً. الجمال يجب أن يكون خفيفاً ولينياً، أما العظيم فصلب بل وقهلاً.

ويقوم مفهوم الجليل لدى بيرك على أساسي الخوف والرهبة، وهو يضرب لنا أمثلة على ذلك فيرى أن كل ما يمس لنا خطراً يملأنا خوفاً وخجلاً، صوت الشلال، هدير العاصفة، جلجلة الرعد. وعلى العموم فإن أي تجاوز في القوة فيجالي أكان في الفضاء أو في الزمن أو التوتر أو الصوت أو اللون أو الظلام والنجوه والظلمة المفاجئة أو الفراغ المفاجئ... تشير فيها شعوراً بالخوف، كما أن تصور الألم والخوف يعتبران أساس العظمة.

ويرى بيرك أن مفهوم الجليل يقوم أيضاً على أساسي العظمة والرهبة وأيضاً، العظمة التي تتألف في مواجهة ما هو عظيم وجليل في الطبيعة، وفي لحظات جبروتها خصوصاً، والعظمة هي حال من الإثارة يمسك بالنفس إلى حد الرعب... العظمة هي تأثير الجليل في أعلى درجاته، كما أن الإعجاب والتعجب والاحترام هي تأثيرات أقل إثارة وعظمة... وليس هناك ما يوازي الخوف في تمكنه لنواصي العقل ولقاءه، لأنه إدراك عميق للألم والموت فهو يعكس كما لو كان المأفياً.

ويرى كاندل أن تلك العظمة التي تحدث عنها بيرك ما هي إلا الخطوة الأولى في تجربة الجليل، والتي سرعان ما يتبعها شعور بالسمو العقلي والأخلاقي، يقول: «المصنوع الضخم الدلاء، وتلك المسبب المكتسبة في السماء والراكضة بين وض البرق وقفعة الرعد، والبراكين بعيد عنها، والأعاصير بجنونها المهل، أو المحيط ساعه هيجانه، أو منراخ شلال عظيم، هي تعرض قدراتها المصنوعة مقارنة بماها من ياس وقوة. إلا أنها تبدو أكثر هولاً وأكثر إثارة حين تكون نحن في أمان، هذه المشاهد جميعاً ندعوها بالجلال، لأنها تستثير قوى

روحنا فترفعها إلى حيث لم تكن في العظمتان العادية المألوفة، وتكشف لنا عن ملكة للمقاومة من نوع خاص تعطينا الشجاعة كيما نقف في وجه قوى العليمة المخيفة».

ويرى كاندل أن الجليل هو ما يفوق العقل بسماته، ويتجاوز مدركاها، ويولد في نفوسنا شعوراً بالعظمة، ونشعر بعدم قدرتنا على إحاطته بأنظارتنا وحواسنا. «كما إن تفهم العظمة» يؤثر فكرة المطلق، اللامتناهي... إلخ. ونحن نشعر تجاه العظمة بالاضافة. من هنا نستنتج أن الجليل لدى كاندل يرتبط بالخوف والرعب، والشعور بالاضافة والصغر والضعف أمام الظاهرة الجلية.

كما يرتبط الجليل لدى كاندل بمفهوم القدرة الغيبية فهو يعتقد «أن الجليل هو الاعتزاز الذي نشعر به على أساس تجاوز الخوف في عملية الإيمان». ويرى الدكتور شؤاد المرعي أن ربط الجليل يشعور الاعتزاز بالنفس الذي يملك الإنسان عند اصطدامه بما هو عظيم لهو بذرة عقلانية مهمة طرحها كاندل.

ويطرح كاندل أمثلة لظواهر الجلية «فلجوج والنهاير ووصف زلزال إلهة الجمال أمور جميلة، أما الجبال الشامخة والمثل ووصف الجسيم فأمر جلية رائعة».

ولذا كان بيرك وكاندل يعتقدان أن الجليل والجليل مفهومان مختلفان، فإن برادلي لا يرى ذلك الفرق الكبير بينهما، لكن برادلي مع ذلك يرى أن «هناك فارقاً بين سيكولوجيا تجربة الجليل وسيكولوجيا تجربة الجليل. فالإحساس بالجميل، كما يراه برادلي، هو من النوع الإيجابي، حيث هناك شكل مباشر من التوافق بين الموضوعات الجليل والذات المتأثرة. توافق يتمكس منها وطمأنينة وشعوراً بالوؤ واللذة. أما في الإحساس

إذا كان بيرك وكاندل يعتقدان أن الجليل والجليل مفهومان مختلفان فإن برادلي لا يرى ذلك الفرق الكبير بينهما

بالجليل فهناك مرحلتان: الأولى هي سلبية، هناك أولاً شعور بالوهن في حضرة الشهي أو الموضوع الشهي لا سيطرة للحس عليه، فهناك شعور بالجزع والهبوط. أما المرحلة الثانية فهي إيجابية، حيث نولد برء فعل قوي، ونبول من ألوان الوجد الذي يوحنا مع موضوعنا».

ويعتقد [نوكس أن هذا الفهم للجليل أفضل من تصور بيرك وكانط على حد سواء، لكنه يعتقد أن تجربة الجليل «أعلى أشكال التجربة الجمالية وأكثرها قوة، هي كثرة التقيد، عطية الانعزال وهي بدائية وروحية في آن. إلا أنها ليست على مرحلتين: سلبية وإيجابية، كما يعتقد برادلي، وليس هناك بالتأكيد انتصار على الطبيعة كما رأى كاندل، ولا هي شروط العظمة المرعبة التي تأخذ بمجامع العقل والحس، كما ظن بيرك. هناك فعلاً حركة درامية، مزيج من المشاعر والأعواء، كما الموسيقا تلو بعنف، لكنها تبقى كلها في إطار السياق الشعوري الأساسي للتخود مع الموضوع الجليل أو الفعل الجليل والتمتع به... ويرى نوكس أن الشعور بالجلال» ينشأ من إدراك جليل حينئذ عندنا أمام ضخامة الطبيعة وهولها».

ويرتبط الجليل كذلك لدى هارتمان بالشعور بالخوف والاضافة أمام الظاهرة الجلية، يقول هارتمان: «الجليل هو الجميل الذي يتجاوز حاجة الإنسان إلى ما هو عظيم وخارق، والذي يتجاوز الإنسان حين يحسّ به الإحجام المتولد لديه بسبب ما يتجره فيه الجليل من خوف، ويصعب إدراكه لعشاقه النسبية».

ويرى هيتل أن الجليل هو تفوق الفكرة على شكلها التي تتجسد فيه، وهو يربط الجليل أيضاً بفكرة اللاهوتي، أو المطلق. ويرى الدكتور سعد الدين كليب أن ربط الجليل باللامحدود واللامتناهي خطأ، «إذ إن هيتل يصوره مفهوم الجليل باللامحدود واللامتناهي، قد توصل إلي نقي الجلال عن الحياة الإنسانية، مؤكداً أن لمة جليلاً واحداً وهو الله، وهذا جملة يرى الهشاشة والذاتة في موقف الإنسان تجاه الله».

ويرفض تشيرينيفسكي تعريفات الجليل التي تربط بين الجليل والرعب أو الخوف، كذلك يرفض تشيرينيفسكي أن

الأشياء والفعّال هي وحدها التي تتصف بالجلال، أما الأشياء المربّية فلا تصبح جليلة إلا عن طريق التشبُّل والإيهام حينما تولّد هي النفس انفعالاً خلقياً معيَّناً، هي حين أن الجمال ينتمي إلى الأشياء المربّية وحدها ولا يمكن نسبته إلى الحقائق الخلقية عن طريق المجاز. فالذي نتحوّل إلى موضوع في الجمال هو إحساس، بينما هي حالة الجلال نجد أن الفعل هو الذي نتحوّل إلى موضوع، ولا بد أن يكون هذا الفعل ساراً، ولا لكان الجلال صفة سيئة لا نوّد أن نقابلها في العالم.

ويرى سانتينانا أن النشوة السامية التي يبعثها الجليل فيها هي لذة معيقة تامة، توفر لنا عنصر القيمة السامي الذي كنا نبحث عنه. ويعرض سانتينانا للحالات التي يتحقّق فيها مفهوم الجليل فيرى أننا حينما نتعرض سبيلنا أشياء غريبة نعمل على مواجهتها والتصدي لها مما يجعلنا نشعر بأننا انفصلنا عن عالمنا « ينهاتنا المجرّد، ومع هذا الإحساس يخلق الجلال ».

وتأكّد لارنضه ربط الجلال بالخوف فإن سانتينانا يرى أننا نبتعد عن الحقيقة حينما نمثّل للجليل من خلال حديثنا عن « الكتلة الهائلة أو قوة الموضوعات وصمودها أو مظهرها المخيف، كما لو كانت هذه الموضوعات تستثيرنا بسبب إحساسنا بالخوف فيها. فالإيهام بالخطر يولّد عاطفة عميقة، ولو حدث صدفة أن نتحوّل هذا الإحساس إلى موضوع آخر وأصبح إحساساً جمالياً، فإن ذلك يجعل الموضوع كبرياً مقفراً فحسب مثل الجثة المشوّهة. ولكن الموضوع لا يكون جليلة إلا حينما تسمى خطرتنا ونهرب كلية من أنفسنا، كما لو كنا نعيش في الموضوع ذاته. . . . ويرى سانتينانا أن الجلال هو أعلى درجة من درجات الجمال.

ولا يصحّ شارل لالو بمفهوم الجليل بشكل مباشر وجليّ، ولكنّ حديثه عن التشابك المتّسق الذي يشمل (الرائح - المؤثّر - المفعّل) يشير إلى مفهوم الجليل، يقول لالو: « الإنسان، وهو فريسة النوار الذهني الناتج عن إدراك اللاهياتين، تلك حسب بسكال، رؤية الرائح. وأردبب تلك صراخه ضد رؤية القدر، ومعدنا للظلم، أو بروميثيوس، معانداً في هدوء حقود، الثورة الأبدية، ذلك هو العمل

جليلة، إذا ما تفوّق نهم هذا الإنسان على نهم الآخرين .

كذلك يناقش الدكتور سعد الدين كليب رأي تشيرينشفسكي حول الجليل. فيرى أن كون الجليل أكبر بكثير وأقوى بكثير من كل ما عداه يعني أن الجليل يتسم بالضعامة، التي هي مقولة نسبية تختلف باختلاف الموضوعات، وعلى هذا فقد « أخطأ تشيرينشفسكي حين رأى أن السمة المميزة في الجليل هي كونه (أكبر كثيراً وأقوى كثيراً) مما عداه. ولعلّ مثّل المستنق الذي يطرحه تشيرينشفسكي في معرض الرد على فكرة هينل القائلة إن الجمال هو التجلي الحسي للفكرة، يمكن أن يفيدنا في الرد على تشيرينشفسكي نفسه، في معرض علاقة الجلال بالضعامة. حيث إن المستنق الضخم الهائل لا يمكن أن يكون جليلة، إذا كان أكبر بكثير مما عداه من المستنقعات، أو في سياق علاقته بما حوله، فالضعامة في المستنق تزيد فيها على « فيج » وكذلك يفسّر الدكتور كليب بين الضعامة والضعامة الذي هو التصرف في طبيعة الأشياء ووظائفها، وهو يرى أن الجلال لا يكون في الأشياء للضعامة إطلاقاً.

ويرى سانتينانا أننا نخطئ حين نرى الجلال بالرعب والخوف، وهو ما رام أرسطو، يقول سانتينانا: « ولكننا نجد هنا خلطاً بين العلة المادية للجلال والجلال لذاته. إن الإيهام بالرعب يجعلنا نتكلم في ذواتنا، ثم لا تأتينا أن نشعر بأننا في أمان أو أن لا شيء سيؤثّر فيها فيولد هذا فيها حركة عكسية، نشعر بالانفصال والتصر، وهو الشعور الذي يتألف منه الجلال في الحقيقة ». وضيف سانتينانا: « إن

يكون الجليل هو تفوق الفكرة على شكلها الذي تتجسّد فيه، كما يتولّد هينل، ويرى أن تفوق الفكرة على الشكل لا ينتج عنه بالفعل مفهوم السامي، بل مفهوم الشيء الضبابي، غير المحدد، ومفهوم انعدام الشكل، الفعّال.

أما ربط الجليل بفكرة اللاهياتي أو المطلق، كما أكّد هينل، فإنه يعطي باهتمام تشيرينشفسكي، يقول: « إن عبارة السامي هو ما يثير فيها فكرة اللاهياتي (أو ما يظهر في ذاته فكرة اللاهياتي إذا ما استخدمنا عبارات المدرسة الهغلية) تظل تعريفاً للسامي بالضبط ». غير أن ربط الجليل بفكرة المطلق اللامحدود هو ما لا يؤيده تشيرينشفسكي إذ لو كان الجليل « هو اللاهياتي لما كان هناك شيء سام، في العالم الذي يقع تحت حواسنا ويؤثّرنا عقلاً ».

وتحدّث لنا تشيرينشفسكي تعريفه للجليل فيقول: « السامي هو الشيء الأكبر كثيراً من الأشياء التي نراها في الموضوع السامي هو الموضوع الذي يفوق بقياسه كثيراً الموضوعات التي تقارن به، والظاهرة السامية هي الظاهرة الأقوى كثيراً من الظواهر الأخرى التي تقارن بها ».

يؤكد تشيرينشفسكي في المقبوس السابق أن الجليل يتميز بكونه أكبر بكثير وأقوى كثيراً مما سواء، ويستعرض تشيرينشفسكي الأمثلة التي تؤيد فكرته التي تؤكد أن الجليل أكبر من كل ما يقاس به يقول: « . . . وأمواج البحر أعلى كثيراً من أمواج هذه البحيرات، ولذا فالمصافة في البحر ظاهرة سامية، وإن تكن تهدّد حياة أحد، الريح العاتية أثناء العاصفة الرعدية أقوى مئة مرة من الهواء الهادي، وصفيرها وزئيرها أقوى كثيراً من صفير الريح القوية العاتية وزئيرها. . . . ويرى الدكتور فولاد الميربي أن تعريف الجليل لدى تشيرينشفسكي يعانني من عيوب عدة، إذ إننا نجد لدى تشيرينشفسكي وصفاً للجليل للموضوع الجليل، في حين يفهم الوصف النوعي له، كما يتسم تعريف الجليل لديه بالانساع، إذ من البديهي ألا يكون كل شيء أكبر جليلاً، وعلى سبيل المثال: إن شرارة الإنسان ونهمه إلى الطعام لا تجعل من شخصيته شخصية

يرى سانتينانا

أننا نخطئ حين

تربط الجلال

بالرعب والخوف

وهو ما رآه أرسطو

وجلاله فوق كل جلال. كما تتحدث من خلال هذا المقبول طبيعة الجليل، فالجليل يتسم بالعمقة والمجد.

ولقد سار الفلاسفة والمتصوفة العرب المسلمون على خطى الفارابي، في تحديد مفهوم الجليل، فابن التبايع يقول: «ومن تجلى له بعبقريته الواجبة له من العز والتهر والطمعة والجبروت والسطوة والقدرة والاستيلاء، ونظر إلى نفسه فراهها فقيرة مقهورة ناقصة ذاهبة ما عز كبريائه وقهر سلطانه، فوجد لذلك في نفسه من الدهش والذهول ما يكاد يطمس معالم ذاته، ويُمسِكُ رسوم صفاته، فيقال: إن هذا مشاهدٌ لصفات الجلال».

إنَّ تَمَنِّي ابن التبايع هذا يضيف إلى صفتي العظمة والمجد، اللتين يتمتع بهما الجليل، صفات أخرى هي: القهر والسطوة والاستيلاء. فالإنسان تجاه هذه المعاني الجديدة للجليل يشعر أيضاً بالصالة والخوف والرهبة من هذا الظاهر ذي السطوة والجبروت.

أما عبد الكريم الجليلاني فيعرف الجلال بقوله: «الجلال عبارة عن صفات العظمة والكبرياء والمجد». والجلال المطلق مقتصر بالله تعالى «، إن هذا النص يؤكد ما أشرنا إلى سابقاً، من أن جلال كل ما عدا الله، لدى العرب المسلمين، هو جلال ناقص، أو نسبي، فالجلال المطلق التهائي من صفات الله التي لا ينافيه فيها أحد.

أما ابن عربي فإنه يؤكد صفة القهر التي تحدث عنها ابن التبايع، غير أن هذه الصفة، هي الصفة الوحدية في الجلال، لديه، يشول معرفاً الجلال: «توعدت القهر من الحضرة الإلهية».

إنَّ تلك المقبوسات التي أوردهاها تؤكد أن الفلاسفة والمتصوفة العرب المسلمين لم ينفوا وجود الجليل في الحياة اليومية، أو في الكائنات، فقد رأينا أن الجلال عندهم متحقق في كل ما هو كامل أو عظيم، غير أن ما ركز عليه هؤلاء، هو كون الكمال المطلق والجلال المطلق صفتين خاصتين بالله وحده.

• كاتب وكاتبة من سورية

الجليل يقوم على المزج بين المشاعر الإيجابية والسلبية نحو الموضوع في وقت واحد

لا نجد إلا عند الفلاسفة والمتصوفة، أما الأدباء والنقاد فلا نجد عندهم أي حديث عن هذا المفهوم. وقد كان العرب المسلمين السبق في الحديث عن هذا المفهوم، إذ إن المصاحفات الأولى لهذا المفهوم لديهم قد بدأت ابتداءً من القرن العاشر الهجري، أما العرب فلم يظهر هذا المفهوم لديهم إلا في أواخر القرن الثامن عشر الهجري.

لقد ارتبط هذا المفهوم لدى الفلاسفة والمتصوفة العرب المسلمين بالذات الإلهية وصفاتها وأفعالها، فالجلال صفة من صفات الخالق عز وجل، وسنحاول هنا، أن نتناول فقط التحديدات والمعاني الأولية لهذا المفهوم، لدى هؤلاء الفلاسفة والمتصوفة، ولن نخوض في الحديث عن الجلال بمفهومه الصوفي البحت، المتصرف إلى الذات الإلهية.

يقول الفارابي: «إن العظمة والجلالة والمجد هي الشيء إنما يكون بحسب كماله، إما في جوهريه، وإما في عرضي من خواصه، وأكثر ما يقال ذلك فيها، إنما هو لكمال ما في عرض من أعراسها مثل التيسر والعلم، وفي شيء من أعراس البدن. والأول لما كان كماله بائناً لكل كمال، كانت عظمته وجلاله ومجده بائناً لكل ذي عظمة ومجد».

إن هذا المقبول يشير بوضوح إلى أمرين اثنين: أولهما أن الكمال شرط للجلال الأساس، فمن دون الكمال، لا وجود للجلال، وثانيهما أن جلال كل ما عدا الله هو جلال نسبي، فإلله وحده هو صاحب الجلال التهائي المطلق،

المؤثر. والموت المفاجئ والطرائف الذي ماتته جوليا روسو، وفرجينيا برنارد، ذلك هو الأثر المفجع، في فن العمارة، الكاتدرائية القوطية ترقى إلى الرائع، والطفل القديم الصائد للصمور يرمي إلى شيء مؤثر، والانهيار العنيف ليبت مصرق أو مضروب بالقنابل شيء مفرح. « يلاحظ في المقبول السابق أن الجليل صراع الإنسان مع القدر، وكذلك صراع أوديب ومعجالة بروميثيوس وموت جوليا وغيرها، كل ذلك يمثل شكلاً من أشكال المأسوي، أما مشهد الطلل القديم فإنه مظهر واضح من مظاهر الجليل.

إن الجليل مفهوم جمالي يرتبط بمفهوم الجميل غير أن هذين المفهومين منفصلان أحدهما عن الآخر، والفرق الأساس بينهما يكمن في وأن الجمال علاقة منسجمة متطابقة كيميائية بين الواقع والمثل الأعلى يحسن فيها المرء بالفرح والحرية، أما الجلال فيفتقر كميأة حدود التوافق بين الواقع والمثل الأعلى، ويذهب في القوة والتعاطف إلى ما لا نهاية، فيولد شعور الاحترام والتوقير الذي يؤكد توقو المالم على القوة الإنسانية من جهة، وإصرار الإنسان على تأكيد ذاته وحرية إزائها من جهة أخرى. « وهذا يعني أن الجليل يقوم على المزج بين المشاعر الإيجابية والسلبية نحو الموضوع في وقت واحد، إنه الشعور بالسور والخوف مما، نحو موضوع معين.

وصفة القول: إن الجليل يتحقق من خلال الشعور بالعظمة والسمو إزاء المواضيع أو المشاهد المختلفة. يقول إتيان سوريو في هذا المجال: «ما من أحد، إزاء ضخامة الأهرام أو أبي الهول، وإزاء بساطة تخطيطهما، إلا وتندريه المشاعر الكثيفة التي تنبش الجراة، ويغيرها الفموض، وتولد لها العظمة في أغوار النفس البشرية».

إن الجليل « يملئ علينا ويتعدانا، فقد يكون أكثر مما نستطيع إدراكه حسيًا، كالمسما، أو أبعد عن ههنا كالفضاء، أو قد يعلو على مفاهيمنا المألوفة للخير والشر كاله. . . فلا بد أن نشعر إزاء الموضوع بأننا خائفون أو مبهوتين، وأن نعلم أيضاً بأننا ارتفعنا خارج أنفسنا عند محاولتنا الإحاطة بالتساعة أو بمعناه أما مفهوم الجليل عند العرب المسلمين فإنه

فيلم الشهر

بابل

الربع حكايات

يحيى النسي

B
A
B
E

زوجته بمساعدة أهالي القرية
وإمكاناتهم الضعيفة ريثما
تأتي طائرة خاصة لنقلها إلى
مستشفى، وفي كل هذه الأثناء
يصل الخبر إلى العالم والجهات
الأميركية عن هجوم إرهابي، فيما
تبدأ الشرطة المغربية تحرياتها
حتى تصل إلى الحقيقة.

هناك قصتان فرعيتان ترتبطان
بهاذين القصتين، أولاهما قصة
المربية المكسيكية إميليا "المثلة
أدريانا إسارال" وحقيقتها هذه
مرتبطة بعائلة الزوجين، وهناك
قصة من اليابان عن أرمل وابنته،
ولقصةهما تدرج مع بقية
حسن والعائلة المغربية، ومن هنا
تبدأ هذه القصص الأربع معا
في التضايف وكشف ما ورثها
للمشاهد الذي يظن أول الأمر
أنه يشاهد أربعة أفلام بأربع لغات
لا يلمسها.

أعود إلى حكاية المربية إميليا
وهي تغتني بطفلي الزوجين
الأميركيين، فنرى بينهما وبينها
يهودان من رحلتها المغربية.



ابنته، والحب السريع مثل قطارها اللاهته، يعرف أن الحياة على هذا الكوكب متباينة وبينها هوة كبيرة رغم أننا في الزمن نفسه. أما الرسالة المهمة التي أراد المخرج أن ينقلها لنا فهي تتعلق بموضوع الإرهاب الذي صار مشجبا يعلق عليه الأميركيون ما يجني لهم حترًا لو كان الأمر بالصدقة والعينية التي نقلها لنا الفيلم، فقد قامت الدنيا ولم تعد تلك الطلقة التي اختزلت كثف السجدة سوران والمخلت واللات الأبناء الخير كحادث إرهابي مدمر، ولكن كل ما في الفيلم يكشف مقدار العينية التي تحكم بعض الأحداث أحيانًا، والتسرع في الحكم غالبًا. فقد كان اليخاندرو موفقًا في نقل تلك الحيلة التي تعلم أبناء القرية القرية الوادعة وهم يقدمون كل ما يستطيعون لإنقاذ سوران، وفيه الممثل السباحي سوران يأخذ المولات التي مدعا إليه ريشارة لأنه قام بواجبه الإنساني، وتعامل ببطيئة كعفري سواء كان من أصول عربية أو أمازيغية. ينبغي أن أسجل هنا إعجابي بأداء النجمين بيت وكلانشيت البسيط والمعقوي والمصلي في الآن نفسه وكذلك أداء الممثلة اليابانية رينكو كيكوشي الرائع لتقمصها دور الفتاة اليكساء الضعيفة الجائعة لتسكن الحنان والحب، فقد عبرت حفا عن الإغتراب الذي تعيشه في ظل تقوّل المجتمع العائلي والفساد الجسدي بأنانيته المفرطة. أما أداء الممثلين المغاربة فقد جاء أيضًا سلسًا، ويبدو أن معظم هؤلاء الفنانين ليسوا بالآدوار من القاس العاديين وليس من الفنانين ما عدا ضابط الشرطة، وعلى أية حال فإن فيلم "بابل" يستحق الكثير من الكتابة والتحليل إن في بنيتة الفنية أو في موضوعاته الشائكة، وهو يشبه قصيدة بصريّة عميقة الدلالات صاغها البشر جميعًا.

كتبه
yaboune@gmail.com

رحلة صيد، وقد أهدى بنيتته إلى دليله السباحي حسن، أي البنية نفسها التي أطلقت منها الرصاصات بالرجال الحافلة حسب ما كانت تحقيقات الشرطة اليابانية والمغربية، وهنا يفرق المشاهد بتفاصيل حياة الفتاة شيكو التي تشكو من غياب الحب، وتحاول أن تعوضه بالجنس، ولكنها أيضًا تفشل، وكأن النفس لا يتقبلون أية علاقة مع من تنقصه إحدى النعم كالنعم أو السمع أو النطق.

المهم أن تعرف بأن المخرج اليخاندرو قد استلخ فعالية عالمة وفيلمه جلي أن يظلم حكاياته معاً ليؤتم ثا فيلمًا بسيطًا، بسيطًا في الآن نفسه.

بالإضافة إلى ذلك، يمكن مساعد الفيلم أن يستمع

أولاً وهو يتجول في أربع حكايات مع أربع لغات ويتعرف على التفاصيل البصرية التي صاحبت كل حكاية، ولعله من الواضح أن المخرج قد أجاد في أن ينجز لنا أربعة

الأمم في فيلم واحد، فمن يسرى الجزء الشرقي يظن أنه يشاهد فيلمًا مغربيًا، ومن يرى الجزء الياباني يظن أيضًا أنه يشاهد فيلمًا يابانيًا، وهكذا في الجزئين الآخرين، وهذا

يدل على وصي المخرج في الاقتراب من هذه المجتمعات التي تباينت أسننها تمامًا ونقل ثقافتها، بالانسجام مع الصياغة البصرية اللامعة لها، فالكاميرا تنقل لنا الجبال المغربية وطبيعتها القاسية وكذلك تفاصيل الحياة المتقشقة في قرية بعيدة جدًا عن الحياة العصرية، دون أي مبالغات أو ترويض تجميلية، ومن يرى الجزء الياباني حيث زحمة الحياة الحديثة في طوكيو وضربة هذه الحياة التي تلتها الآن من

وتضطر المرأة إلى الذهاب إلى المكسيك للاحتفال بزواج ابنتها، ولا تجد من يعتني بالطفلين، لهذا تضطربهما معها برقة أخيرا صانتيها "الممثل المكسيكي جولي جارسيا برنال"، وبعد ليلة فرح صاخبة تخللها دلق الكثير من الخمر في البطون، تعود برقة أخيرا والطفلين إلى البيت لكن شرطة الحدود توقفهما، وهنا تجري مجموعة من الأحداث الدراماتيكية لهذه المجموعة لست في سياق ذكر تفاصيلها حتى أشرك المشاهد الكثير ليري، أما الحكاية اليابانية فهي لأمرل يدعى ياسوجيرو (الممثل الياباني كوجي ياكوشو) يعمل مديرا لبنك، ويمش مع ابنته اليكساء شيكو (رينكو كيكوشي)، ولا شيء يشير إلى علاقة قصتها العنيفة بأحداث الفيلم الأخرى إلا حينما نلحق به ياسوجيرو كان قد أتى إلى المغرب في



وقد جاء الفصل الثالث بعنوان: الكتابة التاريخية عند المرادي، وفي هذا الفصل بحث المؤلف في سؤال مركزي: لماذا اهتم المرادي بالتاريخ؟ وجاء عنوان الفصل الرابع على هذا النحو: منهج المرادي في الكتابة التاريخية. وفي الفصل الخامس تناول المؤلف المعرفة التاريخية عند المرادي.

يختص هذا الكتاب بتقديم نظام الاستدلال الدكتور عبد العزيز الدوري، حيث ذهب الدوري إلى أن البحث في دراسة جادة عن مصدر الخيال الرمزي الذي ترجمه علماء دمشق وإيلاد إسلامية أخرى من أهل القرنين ١٢/١٣م إضافة لكتابات تاريخية أخرى، وما يميز هذه الدراسة عنها، فهي دراسة أكاديمية تبني منهجيتها ابتداء من نظمتها، وكتبت بأسلوب أكاديمي سلس، ومنهارة وأضعة بالتوثيق، مع وفرة في المعلومات، ومحاولة لتقديم الجديد.

أما الدكتور مهدي مبيضين مؤلف هذا الكتاب، فقد نشأ في مقتبته الكتابية إلى أن هذه الدراسة تركز على النظرة للتاريخ واليهود العربية في كتابته، في بلاد الشام أولاً، ثم تقصد التركيز على صياغته في المشرقين التاريخيين، ويهيولهم وإسهاماتهم، ويصير أكثر تحديداً حين تتناول جهود المورخ محمد خليل المرادي الذي جاء اختصاره - كما يقول المؤلف - كونه يمثل تجربة الدراسة التاريخية في بلاد الشام، ولكنه نسمه بحسب علاقته في كتابة تواريف مصغرة مثل كتاب الجبرتي «صعالب الألائل» وفي تواريف أخرى مثل كتاب فراجم أهل القديرة، لحسن بن علي الطليط القديسي، كما أنه تمتع بقدرات معرفية وثقافية، وصالات سياسية ومكانة مهمة بين أقرانه من مؤرخي القرن الثامن عشر الميلادي.

وذهب المؤلف في الفصل الثاني من الكتاب، وهو الفصل الذي تناول فيه اسم المرادي ولقبه ونسبه، إلى أن المرادي هو صدر الدين أبو الفضل محمد خليل بن علي الحسيني، البغاري الأصل، الدمشقي المولد، المعروف بالمرادي، ويذكر أيضاً بأبي المؤدة، وقد كما أخبر عن ذاته في دمشق ليلة الاثنين ١٠٠٠ هـ

١١٧٣هـ/ ١٢ ايلول ١٧٥٩م وتوفي كما يشير اقرب مصدر لمصره في
«مقتبل شبابه» في شهر صفر من عام ١٢٠٦هـ/ آب ١٧٩١م.

بالتنسب لخدمة المرادي العلمية، فتشتر السجلات الشرعية - كما يقول المؤلف - إلى أن المؤرخ المرادي تولى وظائف مختلفة، حيث شغل رتبة معيد التدريس في المدرسة المصمائية، وتولى أوقاف جامع السنانية يعمل على إصلاح نظامها، وإشار إلى أن والده قام يمثل ذلك، في معرض حديثه من أعمال والده، كما شغل وظيفة خزانة ما تيسر في بعض الأامور.

ويذهب المؤلف إلى أن المرادي ابن السبعة والعشرين عاماً الذي تولى هذه الوظائف في منحة كبيرة جداً، فقد ساعدته جملة عوامل على أن يبلغ ما وصل إليه رغم حداثة سنه، وهذه العوامل تتمثل بالانتماء لأسرة من الأشراف، إلى جانب علاقته الوطيدة مع السلاطين في دمشق، وعيان وزراء العاصمة المملوكية، هذا من جهة، ثم هناك منحهم الطريقة النقيندية، وعلاقته الاقتصادية من خلال الشراكة التجارية مع أسرة آل الظم من جهة أخرى، إضافة إلى مسهم تعزيز أوضاعهم الاجتماعية من طريق المصاهرة مع أهم العائلات النقيندية، وهذه العوامل مجتمعة وفرت لآل المرادي فرصة الحصول على رتب ومناصب جليلة في منتمية أعيان المدينة.

ومن الجدير بالذكر أن الكتاب ضم في نهايته ملاحق منها: شجرة نسب المؤرخ المازدي، والمدة التقوية عند المازدي، وتراجم السلاطين والولاة من الزعماء، وتراجم الأشراف، وغيرها.



■ اعداد:

* د. أحمد النعيمي

« חֵכְמוֹת הַתַּנְכּוּךְ מִדְּהַר הַמַּלְאָכִים »

الدكتور «مهند مبيضين»

عن دار ورد للنشر والتوزيع، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٧، صدر مؤخرًا كتاب جديد بعنوان: «فكرة التاريخ عند العرب في العصر العثماني: مصمد خليل المرادي ودوره في الكتابة التاريخية»، من تأليف الدكتور مهند بهمن.

يقع الكتاب في (٢٤٠) صفحة، ويضم خمسة فصول، يبحث حول الفصل الأول عنوان: التاريخ والمعرفة التاريخية في دمشق خلال القرن الثامن عشر للميلاد، يتبعه بـ: مياه الفصل الثاني بعنوان: المرادي حياته وتفاوته، وتناول المؤلف في هذا الفصل اسم المرادي وبقية نسبه وأسرته وشيوخه، وحالاته الجسمية وأحيائه ومعتقداته.

يقول المعجلوني: «وكان ان استقرّ بي الأمر على أن الرواية قوامها الشخصية الانسانية ذات السمات الواضحة والبنات النفسية والفني المتميز، والتضمين السيكولوجية التي يكون عندها الصراع أو التفاعل مع الآخرين في زمان معلوم ومكان معلوم أيضاً.. من أجل ذلك وفقت حائراً أمام ما كتبه الصليبي رمضان الرواشدة في عمله هذا، لأنه أقرب إلى أن يكون مونولوجاً روالياً واقعاً في مكان شوي بين الحكاية والشمس، يأخذ من هذا بطرفه ومن ذلك بطرفه، ولأنه مكتوب على ما فيه من رمزية وتوحيب بقصيدة واضحة تريد لتبحث خطايا سياسيا في تضاعيف الكلام، ولأن أي تقييم له خارج دائرة هذا المقصد قد يظلمه، أو قد يغيب الرسالة الضمنية فيه في أقل تقدير».

ويضيف المعجلوني: «أما لماذا سميت هذا العمل مونولوجاً فلأنه دأب جملة وتوصيلاً بين الذات المشوقة وذاتها.. بين الفرع المست. شرقي النهر وبين أيكته الوارفة الضاربة جذورها منذ الأزل غربية.. بين الفؤاد والواقع، بين قلق التمسك وبرد اليقين، بين هذا الفتى العربي الأزدي وبين قدس الأقداس في الأرض المباركة...».

ويصل المعجلوني إلى أن «في هذا العمل ما قد يفري الناقد بالخوض في حديث الأجناس الأدبية، وتقنيات السرد، وأساليب الترميز، وقضايا النحو، وطرائق التعبير، إلا أنني اجتئز بتوجيه النظر إلى جوهر الخطاب فيه، ولبّ الألباب منه، وهو هاجس الوصل بين شقي النفس، وهاجس الوحدة المقدسة بين منفتحي النهر، فذلك هو غاية المرام والمقصد الأسمى للكلام، وخاصة في مثل هذه الأيام المدلهمة التي تعيشها امتنا، وأمام ما يوهنا من أسباب التمزق وما يراد لها من أسباب الهوان».

ويختتم المعجلوني مقدمته بالقول: «ومهما يكن من أمر فإننا مع رمضان الرواشدة في النهر لن يفصلني عنك أمام عمل أدبي يستجيب لأعمق لنداءات الوحدة بين الأردن والمطمين، وأمام صورة جميلة من صور الوعي غير المنطس باستحقاقات هذه الوحدة التي هي مطلب كل عربي حر».

والذي يقرأ «النهر لن يفصلني عنك» يجد أن مقدمة المعجلوني دقيقة، مصيبة في رؤاها وأرائها، حتى يكاد لا يترك زيادة يستدعي، بل أنه لاحظ هذا الأمر منذ الصفحة الأولى من الرواية التي تبدأ على هذا النحو: «يا من عيذك عن موائله، اني أسالك جيك وحب من يحبك والعمل الذي يبلقني جيك.. أه.. أجمل جيك حباً أحب إلي من نفسي ومن أهلي... أه.. اكشف لي الحبيب حتى أراك» ص ١.

ولعل أكثر الملاحظات وضوحاً في هذه الرواية أنها اقتربت من الشمس حتى بدت كما لو كانت قصيدة، ولعل سبب ذلك الموضوع العاطفي الذي تناوله هذه الرواية، حيث يقول المؤلف: «يا حبيبي النهر المقدس لن يفصلني عنك وحنه. وأنا يوسف يا حبيبي هاملتي وقرّي عينا فأتنا الآن أسهر في دؤيب الجبلوب مبعها بجعلك، أسهر نوحولك أنتي مسرى القلب ومعوارج الخيال، فالتطريزيي مهما طال هذا الليل فالنهر لن يفصلني عنك، أمشيتي، فأتنا لك، أنا لحبيبي وحبيبي لي» ص ٢٧.

جملة القول: إن رواية «النهر لن يفصلني عنك» مؤلفة من ٢٧ رواية الرواشدة رواية وجدانية هي المقام الأول، لكن الوجدان هنا يتجه إلى أرض مبتلة، وليس نحو حبيبة مرفهة، ومن جهة أخرى فإن هذه الرؤية قد تثير جدلاً حول جنسها الأدبي، وبحول مقدرة النص البشري على احتمال الشعر، أو الشعر في البشري، والنشر في الشعري.



«النهر لن يفصلني عنك»

لـ «رمضان الرواشدة»

عن دار أزمنة للنشر والتوزيع في عمان، صدرت مؤخراً رواية جديدة بعنوان: «النهر لن يفصلني عنك» من تأليف القاص والروائي الأردني رمضان الرواشدة.

تقع الرواية في (٨٦) صفحة، وقد تصيرتها مقدمة بعنوان: «نداء الوحدة وهاجس الاكتمال» بقلم الأستاذ إبراهيم المعجلوني.

ونرى في هذا العرض الموجز أن نقف عند بعض ما جاء في مقدمة الأستاذ إبراهيم المعجلوني، لأن هذه المقدمة استطاعت أن تثير أعوار هذه الرواية، وأن تحيل بكثير من جوانبها ومناهجها.

بعنوان «بهاء الفيوض»، وضمت قصائد منها: زهرة الماء، دموع الإشارة، آنية القضة، وشم الجبين، وغيرها.

وثجد الشاعر يكتب لبنيوانه مقدمة يقول في مطلعها: «هَذَا هُوَ دِيوانُ أروى، زوجتي الفاضلة، وسؤال الآخر الذي لازمني طيلة مدة كتابته لم يخذل أواره، هل من المعلوم والمعهود أن يكتب شاعر لزوجه ديواناً؟ وكانت غريبة السؤال في حدّ ذاتها تثير في كثير الاستعجال، وأنا أقرا وأتشر قصائد هذا الديوان، وذلك أن السؤال لم يتغير، إنّ لذاته، أو ذات موضوعه، والجواب عميق وبسيط، في آن، امام وضوح وعمق القصائد التي شتتها ان تكون على قري قصيدة التفعيلة، يُضفي الوزن الشعري عليها، الى جانب الابتاع بدأً أثرياً مشكلاً بالبنائكية، ومؤثلاً بالبساطة والوضوح» ص ٧.

وتحت عنوان «تصديرة نجد قراءتين نقديتين في ديوان «أروى»، القراءة الأولى للدكتور محمد خرماش، والقراءة الثانية للدكتور حفناوي بعلي، وفي القراءة الأولى يقول خرماش: «ان العنوان الذي اختاره الشاعر لهذا الديوان هو مجرد اسم علم مقدر، وقد يكون لذلك دلالة من الاسم ذاته، كما قد يكون له ايحاء بمعاني التخصص، وكان الديوان كله قصيدة واحدة عنوانها أروى، وعلى أي حال يمكن التعامل معه باعتباره الموضوعية الكبيرة أي الثيمة الأساس التي تُؤطر النفس الشعري وتحكم القصائد وتؤسّس الرؤية، وفي هذه الحال سيكون الاسم بمثابة مركز الدائرة الذي تتطرق منه عدة اشعارات تلتف المناخ العام للديوان، وتجعله عصباً على التصنيف الموضوعاتي أو التصنيف الفرعي أو حتى التصنيف الكلامي، فلا تُدري هل يبشر بقضية أو بحالة نفسية أو بمראה معنوية، أو بمجرد بوح ومكاشفة بقوافر وخليجات، ولذلك نتنظر ما تقوله أو ما لا تقوله القصائد كلها. كما يمكن اعتباره مفتاحاً رمزياً نحو تأويلات أو قراءات ستقودها القصائد اللاحقة كذلك، وعلى أي حال، فهو يقي باب الاحتمالات مشرعاً ويغم عن اشياء كثيرة» ص ١٠.

أما د. حفناوي بعلي فهذهب الى ان نادر هدي يكثر من استعمال مفردات الرحلة والسفر والتطواف، وهي مفردات تكشف البعد الصوفي للباريات «فهيبة الصوفي رحلة يشهد فيها تحولات، وهو يرتقي من مقام إلى مقام آخر، إلى ان يبلغ مقام الفناء والبقاء، عن نفسه والبقاء بالله» ص ١٢.

ويؤكد د. بعلي فكره هذه عندما يقول: «وصوفية العنوان التي حاولنا تلمسها في تركيبه، تجسدت بجلالة في العناوين الفرعية لهذا الديوان، التي كان عنصر التصول فيها خيطاً، يشد بعضها الى بعض ويحقق تماسكها، وقد ارتبط فيها بالمعاني الصوفية باعتباره ينهيا ويمتقها» ص ١٤.

ومن قصيدة «صباح الخير يا أروى» نورد ما يلي:

صباح الخير أم محمد

جلي

بوقع خطك انداء الصبايات

وهيئي لغوى الزوايا والأرباب

همس جفونك التملی

تباركه... وبهيمته...

منازل للفد الأملی

صباح الخير بعبانة اليك

وإعطي من الوعد

بها أمل بغيره

بخصب الذات والجليل



أروى

لنادر هدي

عن وزارة الثقافة، وضمن سلسلة «أبداعات» وهي سلسلة كتب شهرية تصدر عن الوزارة، صدر ديوان شعري بعنوان «أروى» للشاعر نادر هدي.

يقع الديوان في مائة وثلثين صفحة، ويضم ما سُمّاها الشاعر ثلاث لوحات، وقد حملت كل لوحة من هذه اللوحات اسماً خاصاً بها ومجموعة من القصائد: فقد حملت اللوحة الأولى عنوان «أروى» وضمت قصائد منها: صباح الخير يا أروى، الأمل الخفي، ضوء العين، أنت الآن هادي، ابتهاجات جيبية، أدمع الماء وغيرها.

أما اللوحة الثانية فجاءت بعنوان «الجزيرة» وضممت قصائد منها: هب لي حكماً، الصرخة الأولى، لا بد أن أعود إليك، وغيرها. بينما جاءت اللوحة الثالثة

كتاب بعنوان: «المصور مستقبلية: الكون والعقل واللغة».

يقول المؤلف في مقدمة كتابه: «نحن من صنع التراث، فالتراث غير موجود بشكل مستقل عنا، بل يعتمد على وجودنا، ولذا لا نخلقنا بل نحن نخلقنا باستمرار من خلال دراسته، بكلام آخر، التراث غير موجود بل نحن من نقرر وجوده وكيفية وجوده أو عدم وجوده. وهذا يفسر لماذا الشعوب المختلفة لديها تراث مختلف، أما الشعوب المتقدمة فلهذا تراث متقدم. فيما أننا نحن الذين نخلق التراث، إذن سنخلق تراثاً يشبهنا ص ٧».

وإذا كان مثل هذا الكلام يعتمد الجدل، كما يحتمل الرفض، فإننا هنا لن ندخل في هذا الجدل، لأن هذا الجزء من المجلة مخصص لاستعراض الإصدارات الجديدة، وليس للاشتبك مع أصحابها، ونتيجة لذلك فإنه بإمكان القراء إثارة مثل هذا الجدل.

يسمى المؤلف في الفصل الأول من هذا الكتاب إلى إيجاد تعريف واضح للمصور أصولية، وفي ذلك يقول: «المصور أصولية هي الاتجاه الذي يحاول الخروج من الأصولية والحدادية، وبينما تقول الأصولية أن الدين صادق في المطلق وثابت ومن الممكن تأصيل المعتقدات الدينية والبرهنة على صدقها، تدبر الحدادية أن الدين غير مطلق وغير ثابت بل تقول أن كل شيء في الدين متغير. هذا ثلثي المصور أصولية لتؤكد على إمكانية اتجاه آخر يجمع بين الاتجاهين الأصولي والحدادي ويتخطاهما. تقول المصور أصولية أن الدين مطلق وثابت في المستقبل فقط ومن الممكن البرهنة على صدقه في المستقبل فقط، بينما كل ما في الدين متغير في الحاضر والماضي ومن غير الممكن البرهنة على صدقه في الحاضر والماضي» ص ١١.

ويحاول المؤلف أن يصل إليه في كتابه أن «فلسفة اللغة هي العامل الأساسي في تحديد الآراء والمواقف المختلفة في علم الكلام والتفسير الديني والفلسفي، ولا يصدق هذا على الإسلام فقط بل يصدق أيضاً على الأديان كافة، فمع اختلاف مواقفنا في اللغة والمعنى يختلف مواقفنا الدينية والفلسفية، والنتيجة المباشرة لهذه الفرضية هي أن المذاهب المختلفة في اللاهوت والتفسير الديني معتمدة على فلسفة اللغة» ص ١٨٩.

ويرى المؤلف بأن «من أهم فضائل المصور أصولية نجاحها في تفسير لماذا يشكل البحث المبرهي صعبة لتصبح مستمرة. فيما أنه بالنسبة إلى المصور أصولية الأصول الحزبية قائمة في المستقبل فقط، ومن المفترض أن تبني المعارف على أساس هذه الأصول، وبما أننا في الحاضر وكما في الماضي، نيلنا المستقبل ما زال يعدل نحو المستقبل، فإن البحث المعرفي يظل عملية مستمرة لا تنتهي. وبذلك يفسد تصديق بين المعارف بما يستدعي تصحيحها بشكل مستمر. هكذا تدبر المصور أصولية لماذا يكون البحث المعرفي صعبة لتصبح مستمرة، ولذا تصحبات المعارف عبر التاريخ والتي المروية ص ١٩٠».

خطة القول: في كتاب حسن عجمي ما يلفت النظر فهي تحمل أفكاراً فلسفية من المقام الأول، كما تحمل أفكاراً روحية، غير أن في هذه الأفكار الفلسفية والروحية ما يستحق مراجعة من الباحثين والمهتمين، لأن ما يؤوله حسن عجمي يعتمد الكثير من الجدل والتقول، كما يعتمد الكثير من الاتهام والأخطاف، ومن غير عادلة ما يرمي في مشروعه الخلاف.

✳ كتاب وكلمته في الرب
ahmed_najmi@yahoo.com



«المصور المعاني»

لـ «حسن عجمي»

عن النار العربية العلوم، ضمن منشوراته لعام ٢٠٠٧، صدر كتاب جديد بعنوان المصور أصولية، من تأليف حسن عجمي.

يقع الكتاب في ثلاثي ضخمة، ويضم مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة، حيث جاء الفصل الأول بعنوان «المصور أصولية»، وفيه عرّف المؤلف، اصطلاحاً بين العلم والدين، الأخلاق المصورة أصولية، المصور حدادية، سلاحية. أما الفصل الثاني فحاج بعنوان: «البلاغة والمعنى واللغة»، بينما جاء الفصل الثالث بعنوان: «فلسفة اللغة الإسلامية»، والفصل الرابع بعنوان: «الفناني، الفناني، الفناني». وإذا كان هذا الكتاب من أهم الكتب العربية حسن عجمي، فإنه الكتاب الثالث الذي يبدأ بحركة كلمة (المصور)، حيث صدر للمؤلف في عام ٢٠٠٢ كتاب بعنوان: «المصور، مستقبلية، علم الأفكار المكتبة»، وفي عام ٢٠٠٤



غياي المثقف... غياي الوعد

لن موقع المثقف العربي مما ينور حوله؟

السنوات التي مضت من العقد الأخير للقرن العشرين ومطالع القرن الحادي والعشرين، صاغت مفاهيم جديدة لمعنى المثقف، سواء في التفكير العربي أم الغربي، ولكن غلبة السياسي على المثقف في صيغته الماضية، هي التي تحققت، وأقصى هذا النوع من المثقفين خلالها، لتتقطع بينه وبين مجموعته الاجتماعية الصلات التي يدعي تمثيلها بطريقة غير مسبوقة في الوعي الانساني العربي.

ولم تغن بقايا التطويرات والتصورات القادمة من فئسة المثقف العضوي، المنسوجة على متوال المقولات الاشتراكية حول ماهية المثقف بدوره، والدغامة في واقع وتصويره على أنه مرةً مجتمعه، عن زحف الصقيع على زمن المثقف العربي، وزلجه في مهارة البحث عن ذاته، والتهويم في فضائها، لينتج بذلك نصاً ثقافياً فريداً، مأزوماً بسمطحية معالجاته للراهن، ومزيجاً في تنقله من موقف إلى موقف، محاولاً الوصول إلى قيمة تعيد إليه كيانيته، لكن دون جدوى تذكر، لتنتصر الحيرة والالتباس في مكانته وحركته ودوره تنامياً مع واقع.

لقد تغلب السياسي على المثقف بامتياز فج، وتحول المثقف بذلك إلى فقاعة، تحاول أن تسرق فتنة السياسي وتوجهه، ليصبح المثقف هنا تابعاً للسياسي، أو إلى سياسي صغير ينجر وراء غواية السياسة، وملابساتها التي تجعله يقف على حافة المداورة بين تطبيقات الثقافة في الميدان السياسي، ومراوغات السياسة، والأعباء البراغمية، ما حياها بذلك صورته الجذابة في أزمنة الثورات على الاستعمار، وموجزاً كل التركة التي نالها خلال تلك الحقبة، لتجعله منزحاً عن الواقع في إثم السياسة، لكنه دور لا قيمة له، لأنه ملتبس وخاضع لتأويلات السياسي، ومتمسك بفضلاته.

لم يعد للمثقف العربي مكان يتحرك فيه، سوى هذه المساحة المعتمدة من ضيق الأفق، واختناق الدور، ولم تعد له صورة تثلله، أو تحميه من الهبوت الذي صار إليه، ولم يعد ممكناً أن يستعيد دوره، في ظل ما ينتج من انماط تحتمي في خطابها بدور تثقيفي، لكنه مأخوذ بشموليته، وتصوراته التي لا تقبل الجدل حول القيم الأساسية، والفكرية، مستمدة نظامها من الدين، والذهب والطائفة والإقليم والحزب والحركة والجمعية والسلطة السياسية، وما تفتت في بقعة الظلمة الكابية داخل أطر المجتمعات العربية، التي تعيش زمناً منهاكاً في كل تفاصيله، مضموماً، مسبوخاً، لا حرية فيه للخيارات الانسانية، ولا مجال فيه للتعدد والحوار والابتكار الخلاق. وإذا عدنا إلى تجربة المثقف العربي في الستينيات مثلاً، وضلوعه في إنتاج وعي يتصدى للتخلف والشمولية والاحتطام القديم، سنبدو كاريكاتوريين في هذه الاستعادة، جاهزين لأن نكون مزارع خمرية، لأن الدين يقودون حركة المجتمع من مثقفي العصر الجديد، كما يجب أن نطلق عليه، يرون الحاضر بعينين مغلقتين، لا يمكنهما أن تستعيدا الماضي في أي لحظة، إلا بما يتوافر لهذا الماضي من إمكانيات تسوقه في الراهن، وتحمله طاقة جديدة على الالتحاق وبسبب مبادئ التنوير والوعي التقدم.

تحت هذه الشروط المهيمنة، يبدو أن مكانة المثقف ومكانه ليسا قادرين على أن يحركا أي بذرة تحول في مجتمعاتنا العربية نحو النهضة أو التنوير، كما ألفنا تسميتهما إبان الحماسة الرفيعة التي كانت تستشري في أتون تلك المحطات الماضية.

لقد أحل الضماليون، المحترزون من لحظة العدم التاريخي لأمتنا، مكان المثقف التنويري، فانتجوا صورة شالية للحجاج والنجمة والتنوير، وسبوا مبادئ الحوار مع العصر، واستبدلوا قيم الوعي، بقيم محدودة الرؤية، غافلة عن مخططات الراهن، وحاجات البشر الأسواء للحرية والتنوير والحوار والعدالة والرخاء.

